

هذا العدد

ما أن عاودنا الاتصال، فى العدد السابق، بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوروبية - عن طريق الترجمة، حتى وصلنا عدد لا بأس به من الرسائل، لقراء وباحثين على اتساع رقعة وطننا العربى، يبارك أصحابها هذه المعاودة؛ باعتبارها خطوة حميدة. وقد وصلنا أيضاً طى هذه الرسائل، وكذا عن طريق الاتصال الشفاهى، بعض المقترحات المهمة التى تؤكد حيوية العلاقة بين المجلة وقارئها. ولعل أول هذه المقترحات هو ذاك الذى يقضى بضرورة عدم إقتصار المجلة على نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المترجمة عن اللغة الإنجليزية وحدها، وإنما يقتضى الأمر أيضاً نشر الدراسات والأبحاث المترجمة عن الفرنسية والروسية والألمانية، وغير ذلك من اللغات الأخرى. وبهذا الصدد نظمنا القراء على أن إدارة المجلة تسعى جاهدة إلى تكوين فريق من المترجمين المتخصصين، الذين يمكنهم الترجمة مباشرة من اللغة الأصلية دون لغة وسيطة، ليساهموا معها فى تحقيق هذا الاقتراح الهام.

أما الاقتراح الثانى، فيقتضى بضرورة التوسع فى نشر النصوص الشعبية الموثقة. ومع أن هذا الاقتراح يبدو سهلاً، إلا أن العقبات التى تواجهنا بشأنه جليلة على الحصر. وتهيب إدارة المجلة، فى هذا الاتجاه، بالباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين وغيرهم، وكذلك القراء الذين يدخل الفولكلور فى دائرة اهتمامهم، أن يوافوها بالنصوص الشعبية الموثقة والمضبوطة بالشكل، والمرفق بها قائمة بالكلمات المستغلقة ومعانيها، حتى يمكنها تحقيق هذا الاقتراح على الوجه الأكمل.

أما الاقتراح الثالث، والأخير، فهو يرى أن الرسالة الأولى لمجلة الفنون الشعبية هى نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المصرية والعربية. ومن ثم، فليس أقل من أن تنصدر هذه الدراسات والأبحاث غيرها من الدراسات والأبحاث المترجمة عن لغة أخرى. ومع أن إدارة المجلة لا ترى ضرورة لذلك، خاصة وأن الدراسات التى تنشرها لا تخضع فى أولويات ترتيبها لأية اعتبارات غير الاعتبار الفنية، إلا أنها - تساوفاً مع المشاعر الوطنية والقومية النبيلة التى يشئ بها هذا الاقتراح - لا ترى مانعاً من الأخذ به، فى حدود ما تسمح به الاعتبار الفنية فى ترتيب المواد الصالحة للنشر فى المطبوعة الدورية.

وباتجاه ذلك، تستهل المجلة عددها هذا بدراسة صفوت كمال، وعنوانها «من فنون الغناء الشعبي: شفيقة ومتولى .. دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص». وفيها يحدد الكاتب مفهومه لفنية الأداء فى القصة الغنائية، ولقضية الثابت والمتغير فى نصوصها، مقررأ أنه لا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً، ثم أخذته الجماعة وبديله، أو أدخل عليه الرواة «الثقة» تعديلاً أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إليه؛ باعتباره النص «الأصلى والأصيل» للنصوص الشائعة، أو التى بين أيدينا.

ويمضى صفوت كمال فى دراسته مستعرضاً بدايات ونهايات أربعة نصوص غنائية لقصة «شفيقة ومتولى» (من بينهم ثلاثة نصوص جمعها الدكتور أحمد على مرسى، ونشرها فى كتابه «الأغنية الشعبية... مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣)، ليقدم لنا بعد ذلك نصاً خامساً بعنوان «الشرف»، جمعه فى صيف ١٩٦٣ من المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد. ويمثل هذا النص بحق إضافة مثرية لمجموعة النصوص المعروفة لهذه القصة الغنائية، المعبرة عن مجموعة من القيم التى تتبناها الجماعة الشعبية وتدافع عنها.

أما دراسة فاروق خورشيد، التى تلى هذه الدراسة فتحمل عنوان «الزمان والمكان فى السيرة الشعبية»، وهى تتحرك فى إطار المعرفة الوثيقة بسيرنا الشعبية العربية بوجه عام، وتعنى بسيرة «سيف بن ذى يزن» بشكل خاص. والسيرة الشعبية - كما يرى الكاتب - رواية ذات بطل واحد وأحداث كثيرة متصلة، وهى بديل فى الأدب الشعبى العربى عن الملحمة فى الأدب الشعبى الغربى. أما أبطالها فلهم منبعان، إما منبع تاريخى حقيقى، أو منبع مخلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة. ويمر بطل السيرة بمراحل محدودة تبدأ بمرحلة الولادة، ثم مرحلة التكوين، ثم مرحلة الفروسية، ثم المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة؛ حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللعرب جميعاً، ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة، وهى مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد.

ويمضى فاروق خورشيد فى دراسته، موضحاً لنا كيف يتجاوز بطل السيرة حاجز المكان، وكيف يتغلب أيضاً على حاجز الزمان. فالبطل فى السير الشعبية لا يرتبط بمكان محدد رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان؛ فهو بطل يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربى كله، وبخاصة سيف بن ذى يزن، فى السيرة المعروفة باسمه، فهو بهذه المواصفات بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين فى دنيا الفنون على وجه الإطلاق، وما يزال الأدب المعاصر يحمل لنا صوراً من أحلام هؤلاء المبدعين ومحاولاتهم فى خلق مثل هذا البطل.

وإذا كان فاروق خورشيد قد أولى اهتمامه لقضية الزمان والمكان فى السيرة الشعبية، فإن إبراهيم أحمد شعلان يعنى بالكشف عن «المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى»، وذلك فى دراسته الموسومة بهذا العنوان؛ حيث يتناول بالتحليل الدقيق، المدعم بالأمثال الشعبية،

خمس مفااهيم سياسيه، هى : التمايز الطبقي، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعى، الإدارة . مؤكداً على أن الأمثال الشعبية هى إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعى، وهى تعبر عن فلسفة الشخصية المصرية وهويتها، وتحمل فى ثناياها صوتاً سياسياً واضح المعالم فى نطاق المتاح والممكن، وكذلك إشارات لا يجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار؛ فالقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل فى صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لا يمكن التبشير بها إلا بعد الوعى الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، وبالتالي معالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات.

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالأدب الشعبى المصرى والعربى، يأتى باب «نصوص شعبية» ليقدم لنا عبد العزيز رفعت على صفحاته نموذجاً ثانياً، مضبوطاً بالشكل، لحكاية «الشاطر محمد». وهو نموذج تلعب فيه التحولات، بدلاً من الأدوات السحرية فى النموذج الأول - المنشور بالعدد السابق، دوراً بالغ الأهمية فى انتصار البطل «الشاطر محمد» على رمز الشر «الساحر» فى الحكاية، وتخليص الجماعة الشعبية من شروره، ومكافأته على ذلك بزواجه من الأميرة. وقد أرفق عبد العزيز رفعت بنموذج الحكاية قائمة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغل على القراء غير المتصلين بلهجة أهل المنطقة التى جمع الحكاية منها.

تأتى بعد ذلك مجموعة المقالات المترجمة، وهى مكونة من ثلاثة مقالات يمثل إثنان منها مرحلة سابقة فى الدراسات الفولكلورية؛ لكنها هامة. وتتمثل أهميتها فى حضورها الفعلى حتى الآن فى مناهج الفولكلور ودراساته. والمقال الأول فى هذه المجموعة هو مقال عالم الأنثروبولوجيا «وليم ر. باسكوم» عن «الفولكلور والأنثروبولوجيا». وفيه تطالع الرأى القائل بأن الفولكلور ينتمى إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، وهو الأنثروبولوجيا الثقافية، ويرى باسكوم أن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بفولكلور، وينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً «الفن اللفظى»، الذى يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية والليجنند) والأحاجى والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبى والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (Ballad) وغيرها من الأغانى فولكلور؛ لكن موسيقاها وموسيقى الأغانى الأخرى لا تنتمى إلى الفولكلور.

ولا شك فى أن هذا التعريف للفولكلور أضيق كثيراً مما ينبغى، وهو ما يراه معظم علماء الفولكلور ويسلكون على أساسه. إلا أن المقال، وهو يعرض للمدخل الأنثروبولوجى فى الدراسة الفولكلورية، يحاول أن يسد الفجوة القائمة بين هذا المدخل والمدخل الأدبى، باعتبارهما منهجين أساسيين ومتكاملين فى دراسة المواد الفولكلورية الأدبية.

ويكتمل تصورنا لتكامل هذين المدخلين، الأدبى والأنثروبولوجى (الثقافى)، إذا ما قرأنا مقال آلان دندس «دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة.. التعريف والتفسير»، حيث يذهب فيه دندس إلى أن تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر أنثروبولوجى يترتب عليه رأى،

مفاداة أن كل مجموعة من الفولكلوريين لديها منهج يلائم اهتمامها الخاص، ومن ثم هناك تفكير فى أن يكون لدراسة الفولكلور فى الأدب منهج، ولدراسة الفولكلور فى الثقافة منهج آخر. وبالنظر إلى هذا التقسيم يمكن أن يرى على أنه تقسيم خادع. فمنهج دراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عملياً على القضايا الأدبية والثقافية. وباتجاه تأكيد هذا الرأى يذهب المقال إلى أن هناك فقط خطوتين أساسيتين فى دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة، الأولى موضوعية وتجريبية، والثانية ذاتية تأملية. وهو يسمى الخطوة الأولى «التعريف»، والخطوة الثانية يسميها «التفسير». ويتكوّن التعريف، بصورة أساسية، من البحث عن التشابهات، أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. والمشكلة هى أن التعريف قد أصبح غاية فى ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلا من كونه وسيلة لغاية التفسير، التى يعنى بها نقاد الأدب والأنثروبولوجيون، مع أن التعريف هو فقط البداية، أو الخطوة الأولى. وعالم الفولكلور الذى يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. فإذا كان حقيقياً أن علماء الفولكلور يعرفون فى الغالب دون مثابرة لكى يفسروا، بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فإنه يتعين على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين آليات تعريف الفولكلور، أو يتعين عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم، وإلا أصبحت الدراسات الفولكلورية مزيجاً متنافراً من بدايات دون نهايات، ونهايات بدون بدايات أصيلة.

أما المقال الثالث، والأخير، فى هذه المجموعة، فهو مقال أرنست جونز، وعنوانه «التحليل النفسى والفولكلور». وكان جونز قد قدم هذا المقال فى الأصل لجمعية الفولكلور الإنجليزية عام ١٩٢٨، ولم يكن له أى أثر يذكر على دراسة الفولكلور الإنجليزي. غير أن إمكانية استخدام المواد الفانتازية الموجودة بالفولكلور كمصادر نفسية المصدر مسألة طريفة بذاتها. وكان فرويد - أستاذ جونز - هو أول من لاحظ فى «تفسير الأحلام» أن الرموز الموجودة فى أحلام الأفراد موجودة أيضاً بشكل أكثر تطوراً فى الفولكلور. على أن افتراض جونز فى هذا المقال بإمكانية وجود تناظر بين تطور الإنسان الفرد وتطور الجنس البشرى عامة هو افتراض مثير للتفكير والتأمل، ما لم يكن صحيحاً أصلاً. لكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل سلوك الأفراد الطقسى الملازم - كإصرار البعض على تناول كأس قبل النوم أو حتى كوب حليب دافئ - هى «آثار باقية» لمرحلة تطورية مبكرة... مرحلة الطفولة (حيث كان مفترضاً أن يتم تنويم الطفل باعطائه زجاجة حليب). وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون هذا مناظراً لبقاء الآثار الفولكلورية فى الحضارة؟ تلك الآثار التى يزعم أنها مشتقة من مرحلة وحشية سابقة فى التطور. يشير جونز إلى أنه ربما كان هناك نظير للمبدأ البيولوجى القائل بتلخيص تطور الكائن الفرد لتطور النوع؛ ولكنه أمر فيه نظر.

على العموم، فإن جونز يأمل - فى نهاية دراسته - أن يعود التعاون بين العاملين فى مجالى الفولكلور وعلم النفس بالنفع على كلا الجانبين.

تبقى بعد ذلك ثلاث دراسات تتعلق بالفنون الشعبية، التشكيلية والموسيقية، وأول هذه الدراسات هي دراسة جهاد داود، وعنوانها «بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة». وفيها يتابع الكاتب النتائج التي خلص إليها من دراسة سابقة له، قارن فيها بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية. وكانت تلك الدراسة قد أسفرت عن وجود علاقة وثيقة بينهما، وكذلك عن وجود الكثير من أوجه الاختلاف، مثل: استخدام الموسيقى الشعبية المصرية للمقامات العربية، بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسي بدون النصف تون، وكذلك احتلال الموسيقى في أداء الشعائر الدينية الإسلامية لمكانة هامشية، في حين أنها كانت تحتل في أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين مكانة رئيسية. هذه الاختلافات؛ بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة، مثل: آلة السيستروم، والهارب بنوعية المقوس والزواى، والقيثارة المصرية القديمة، دفعت الباحث إلى البحث عنها في أفريقيا، باعتبارها الامتداد الطبيعي لمصر جنوباً، ووجد أن ثمة تأثيراً مصرياً مستمراً على الموسيقى الأفريقية، وأن لهذا التأثير جذوره منذ أقدم العصور.

تلى هذه الدراسة مباشرة دراسة هانى إبراهيم جابر عن «الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلي الشعبى». ويؤكد فيها الكاتب على أهمية الفكرة في بناء الصورة التشكيلية الشعبية، وعلى ما للخيال عند المبدعين الشعبيين من أثر على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى؛ وذلك بالمخالفة لتراث الفكر الفنى التشكيلي بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية منه على وجه التخصيص.

وقد دفعت وجهة النظر هذه، التي تربط الأعمال الفنية الشعبية بالفنون الجميلة وتنسبها إليها نسبة عضوية بما تحمله من قيم تشكيلية، دفعت الكاتب إلى التدرج في جدلية مسترسلة، عبر مستويات عديدة ومتصلة، مع ذاك التراث الفكرى لتوضيح وجهة نظره، ومن ثم تأكيدها، دون أن يغفل ما لهذه الفنون من خصائص تميزها عن الأعمال الفنية التشكيلية الخاصة أو الفردية؛ ليخلص من ذلك إلى موضوعه الأساسى: «الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلي الشعبى».

وينتقى الكاتب، لإبراز وتأطير هذا الموضوع، أحد الفنون الإنتاجية، التي تلعب الحاسة الجمالية دوراً حيوياً في تشكيلها؛ وهو فن الفخار، ليقدم لنا وصفاً دقيقاً لطبيعة هذا الفن ومفرداته وطريقة ممارسته، ثم كيفية استلهامه وتوظيفه في مركز إنتاج الفخار بقرية «جراجوس» - التابعة لمركز قوص بمحافظة قنا - من جهة، وفي ورشة الخزاف سمير الجندي بمحافظة الجيزة من جهة ثانية. وقد اقتضى ذلك تحليلاً لعدد من أعمال الفخار على الجانبين، مما أثرى الدراسة وعمقها.

أما الدراسة الفنية الأخيرة في هذا المحور، فهي دراسة محمود مصطفى عيد، وعنوانها «الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية». وتهدف هذه الدراسة إلى علاج مشكلة تدهور الطابع في مصر، وذلك من خلال عرض نماذج من التصميمات والزخارف النابعة من البيئة الشعبية المصرية المتأصلة في وجدان الفنان الشعبى، نتيجة تجاربه الفنية المتتالية والمتواصلة عبر تاريخ طويل، وعطاء حضارى خصب.

كما تهدف أيضا، من خلال عرض النماذج والأساليب الخطية والزخرفية الشعبية وتحليلها، إلى محاولة التوصل للأشكال الأبجدية فى الكتابات الشعبية، واستبيان أبرز أنماطها التصميمية، سواء كانت نقشاً أو كتابة.

وأخيرا تستعرض الدراسة بعض النماذج التطبيقية المستلهمة من البيئة التراثية الشعبية المصرية فى أعمال «الجرافيك» المتعددة لتصميم الأغلفة والإعلانات بواسطة أحد الفنانين المحدثين.

وهكذا نصل إلى «جولة الفنون الشعبية»؛ حيث يقدم لنا حسن سرور عرضاً لأهم وقائع الندوة التى عقدت فى مركز الهناجر للفنون حول كتاب «خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى»، للدكتور أحمد زايد. وقد شارك فى هذه الندوة، د. محمود عودة، ود. فتحى أبو العينين، وأدارتها د. هدى وصفى.

كما يقدم لنا أحمد محمود أهم وقائع مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، الذى عقد فى العاصمة المصرية بوابست فى الفترة من ١٩: ٢٥ سبتمبر عام ١٩٩٣. وقد شارك فى هذا المؤتمر، الذى نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالإشتراك مع جامعة ليدز بإنجلترا، باحثون من مختلف دول العالم، ومن بينها مصر، التى كان لها حضور مكثف على مستوى الأبحاث والمشاركين.

وأخيرا تاتى «مكتبة الفنون الشعبية». وقد حظت المكتبة فى هذا العدد بعرضين، الأول: أعده على عثمان عن الكتاب التذكارى الذى أصدرته هيئة فولبرايت عن المؤلف الموسيقى المصرى الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة الذكرى الخامسة لرحيله؛ وذلك فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣).

أما العرض الثانى، فقد أعده عبد العزيز رفعت عن الببليوغرافية الفولكلورية التى أصدرها مركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى بعنوان «التراث الشعبى فى دول الخليج العربية.. ببليوغرافيا مشروحة» عام ١٩٩٣. وقد قام بتحرير هذه الببليوغرافية وتصنيفها الدكتور أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابى، د. إبراهيم عبد الله غلوم، د. أحمد عبد الرحيم نصر، د. محمد رجب النجار، وأشرف على مراجعتها القسم المركزى للمعلومات بمركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية.

وبعد، فإن الدعوة مفتوحة للمساهمة فى تحرير هذه المطبوعة القومية، والصدور متسعة لتلقى الملاحظات والاقتراحات البناءة التى نستمد منها القدرة على المضى قدما فى تحقيق الرسالة المنوطة بنا.

المحرر

٢- شفيقة ومتولى

دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص

صفوت كمال

إن العلاقة بين النص وراويهِ أو مؤدِيهِ من القضايا الهامة فى دراسة الأدب الشعبى، وبخاصة فى فنون الغناء، نظراً لأن الأغنية الشعبية بطبيعتها هى نص أدبى ولحن موسيقى. كما قد تتوزع فنون الأداء بين أداء فردى وأداء فردى يصاحبه أداء جماعى كالكورس أو كمرددين فقرات مكملة للنص الغنائى.

النص، ويظهر ذلك بوضوح حينما يتعرض الباحث لقصة من القصص الشعبى الغنائى، وما تحمله تلك القصة من تغيّر فى النص تغيّراً كاملاً، من حيث الشكل وأسلوب النظم، وكذلك لفنية الأداء الغنائى لنص آخر يؤدّيه مؤدٍ آخر، وبلهجة أيضاً مغايرة للهِجة مؤدٍ غيره.

فمن حيث الشكل نجد أنفسنا أمام نصّين كل نص منهما لا يرتبط بالآخر إلا من حيث الموضوع الذى يتناولانه وعلى سبيل المثال يوجد نص «شفيقة ومتولى»، الذى يسمى حيناً بقصة «متولى الجرجاوى» نسبة إلى بلدة بمحافظة سوهاج هى مدينة جرجا، والنص الآخر هو «الشرف»، حيث إن المحور الأساسى الذى تدور حوله أحداث القصة وعناصرها هو الشرف، باعتبار أن التفريط فيه أو المحافظة عليه أو «رد الشرف» أو الثأر له هو الموضوع الأساسى الذى كانت تقوم عليه وبه القصة.. بواقعتها حيناً، وبتخيّلاتها الفنية حيناً آخر، وبسياقها الاجتماعى فى أحيان كثيرة. وتتحوّل المواقف من أنماط من السلوك إلى قواعد وعادات وتقاليده، وتقضى حرية الفرد أمام مفهوم الشرف؛ لأن الشرف

وقد تكون الأغاني بلا مصاحبة إيقاعية أو بمصاحبة إيقاعية سواء أكان ذلك بالتصفيق أو بضرب الأرض بالقدم (دب الأرض)، أو كان ذلك بمصاحبة آلات إيقاعية مثل الطار والطبل والطاسات وغير ذلك من آلات الإيقاع الموسيقى. أو قد يكون الغناء بدون آلات إيقاع ويكون بمصاحبة آلات وترية مثل السمسمية، أو بالآلات يعزف عليها بالقوس مثل الربابة، أو بالآلات النفخ مثل الناي والأرغول والقصبة والمزمار، إلى غير ذلك من آلات موسيقية شعبية، أو كمان وعود مما أدخل على الآلات الموسيقية المصاحبة للغناء الشعبى مثل القانون، وما مائل ذلك من آلات موسيقية غير شعبية، وغير تقليدية فى أن.

وتتنوع فنون الغناء الشعبى تبعاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعاً لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. ويُشكّل موضوع فنية الأداء قضية هامة فى بحوث الماثورات الشعبية، وخاصة حينما نتناول نصاً ما من النصوص باعتباره نموذجاً من النماذج الأساسية أو الأصلية لموضوع

غال، والثائر للشرف هو محور وجود صاحبه، أيا كان السبب. والمجتمع يطلب من الأنثى أكثر مما يطلب من الذكر في موضوع الشرف. فالشرف كيان يفوق وجود الكيان الإنساني، لأنه يمتد إلى ما كان وإلى ما سيكون مهما أحاطت الظروف الخارجية عن إرادة الإنسان بما هو كائن.

وفى نص «شفيقة ومتولى» الشائع تحت هذا الاسم - اسم بطله وبطل الأحداث، الشقيقة والشقيق - تتنوع المسميات وتتعدد الصيغ في نظم البناء الفني لهذا الحدث بكل ما يحمله النص من مشاهد درامية مأسوية، وتناقضات اجتماعية، يلعب فيها الواقع النفسى دوراً هاماً فى خديعة شفيقة، كما يقوم الواجب الاجتماعى بدور حتمى فى نسج مأساة بطلى الحدث بدوافع خارج إرادة كل منهما.

ويشكل الراوى الفنان هذا النسيج الدرامى فى بناء فنى محكم النظم شديد الإيقاع؛ بل والوقع أيضاً، حاد الكلمات لأنه تعبير عن المحذور والمرفوض، ورصد للخطر الكامن فى جوف الإنسان، وكشف عن المجهول الذى يحدد مسيرة الإنسان بوعى وبلا وعى من الإنسان نفسه. هذا التناقض بين الفعل والفكر، والتناقض بين ما يجب وما لا يجوز، هو ما يحرص كل فنان على تكوين صورته بالكلمات وبالأسلوب وبالشكل الذى يجيده ويحب، بل بالشكل والأسلوب الذى يتلقاه منه غيره من السامعين.

والفنان الشعبى حينما يقدم نصه يقدمه إلى المتلقين دون اصطناع أو افتئات على النص الأصيل، إذ يقدم نصه بتلقائية مباشرة، حيث ينتفى الحاجز الوهمى بين المؤدى والمتلقى فيقدم نصه فى وحده فنية جمالية تحقق الذات الجمعية فى الأنا الفردية، وتُشكل الوجود الفعلى للعمل الشعبى، حينما تُستخدم الجماعة الفرد فى التعبير عما تريد بالأسلوب الذى تحبه وتهواه، ويكون المؤدى هو وسيلة من وسائل التعبير الفنى التى يتوسل بها المجتمع للتعبير عما يريد وفقاً لما يريد، بأشكال متنوعة ورؤى متعددة تكشف كلها معاً، وفى الوقت نفسه، عن مكونات ما يدركه، وما يشعر به دون انفصام، ويتحقق ذلك فى عملية فنية معقدة التركيب سوية الشكل.

وحينما نقرأ النصوص المتغيرة والمتنوعة لقصة «شفيقة ومتولى» نلاحظ وبوضوح شديد أن الرؤية لضمون الموضوع واحدة، وأن الموقف الإنساني من الحدث الأساسى ومجموعة الأحداث هو موقف واحد، حتى وإن حمل أحيانا بين أعطافه الرثاء لكلا البطلين أو لأحدهما دون الآخر، فهو فى النهاية موقف اجتماعى جمعى تقره الجماعة على ما قد يكون بين

هذا وذاك من تباين. والسياق الثقافى للحدث هو الذى يفسر معنى القيمة فى بنية الحدث نفسه، من خلال إدراك نمط السلوك ودوافعه وغاياته. ويتشكل ذلك فى فنية الأداء حيث يكون أحد النصوص «متولى يا جرجاوى» هو أغنية قصصية يلعب الغناء فيها دوراً هاماً فى تكوين الشكل الفنى للنص؛ بحيث تكون عبارة «يا متولى» استكمالاً للمساحة اللحنية للنص الأدبى؛ حتى وإن صاحبها أداء موسيقى، لأن النص هنا بطبيعته كنظم يكون مغايراً للنص السابق فى تكوينه حتى وإن اتحد معه فى الموضوع.

وقد حاول عبد العزيز رفعت فى مقاله المنشور فى «مجلة الفنون الشعبية» العدد ٣١/٣٠ يناير - يونيو ١٩٩٠ القاهرة ص ٣٩ - ٤٩ القيام بتحليل النص الذى قمت بجمعه فى عام ١٩٦٣ بالمقارنة مع النصوص الثلاث لشفيقة ومتولى، والتي رصدها الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها» دار المعارف، القاهرة - ١٩٨٣.

ويتكون النص الأول ص ٢٩٨ من ٢٢١ بيتاً منها ٣٠ بيتاً يرد فيها المرددون: «يا جرجاوى... يا متولى... يا جرجاوى... وهذا النص بعنوان «شفيقة ومتولى»، ومطلعه:

١ - المرددون: يا جرجاوى... يا متولى... يا جرجاوى

٢ - المغنى: جاى تايه أدور على متولى

٣ - كلام منه العلماء تولى

٤ - وأدينى راح أغنى على متولى

٥ - جاه الطلب وخدوه على المركز

٦ - ما فيش لا عم ولا خال له

٧ - مين فى البلد شرب خله

٨ - عجبهم تحت الطلب خله... متولى... يا -

٩ - المرددون: يا جرجاوى... يا متولى... يا جرجاوى -

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى، فيقول المغنى :

٢٠٢ - المغنى : وبسرعة حددوا له جلسه... نده له

الجاضى وجف جدامه

٢٠٣ - وجال له بتموت شفيقة ليه يا متولى...

٤٠٤ جال له يا بيه أنا دمى فار عمال

٢٠٥ - مع أسوده عمل الفار... عمل الفار... عمال

٢٠٦ - وحدانا سجره وفيها فرع مال

إلى أن يختم المؤدى أغنيته القصصية بالآتي:

٣٦٨ - المؤدى: حتى الجاضى فى جوله بيفرز

٣٦٩ - جال له ولا تخاف رُج يا عزيز

٣٧٠ - ست أشهر بايقاف التنفيذ

٣٧١ - وأدى دور الـ ...

٣٧٢ - المرددون: جرجاويه.. ويا عيني .. يا بوى .. يا

بوى

٣٧٣ - جرجاويه .. وغريبه يا جرجاويه

٣٧٤ - المؤدى: أوعى تزعل حالك ياللى

٣٧٥ - إذا حموك تتجل جلى

٣٧٦ - وخلص دورك يا سى متولى

٣٧٧ - وأدى حال الـ ...

٣٧٨ - المرددون: جرجاويه .. ويا عيني .. يا بوى ...

يا بوى

٣٧٩ - جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه.

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى نفس الكتاب وهو بعنوان «شفيجة ومتولى» فيتكون من ١١٥ مقطعاً، ولم يرد به تحديد الفرق بين المغنى والمرددين، ومطلع الاغنية:

١ - اسمع حكاية جرت فى سيوط

٢ - مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا

٣ - يوم سافر على الجيش... بكيت عليه جميع جرجا

٤ - الولد كان متوسل بالكريم والنبي وابن عمه على

٥ - وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو على

٦ - عملو للولد ١٠ يعلمهم

إلى أن يختم الراوى نصه فيقول:

١١٠ - جامت النيايه..

١١١ - جال متولى البنت أختى يا نيايه

١١٢ - وأنا اللي مجطعها بإديّه

١١٣ - وشرف أبويا يا نيايه .. ما أنزل

١١٤ - الا بمزيكة الحكومه .. والكلبشات

١١٥ - فى إديّه

٢٠٧ - جال له يا بيه أنا دى فار زى العمال

٢٠٨ - ومع الأسود عمل الفار.. عمل الفار .. عمال

٢٠٩ - وحدانا سجره وفيها فرع مال

٢١٠ - ما فيش لا عم ولا خال لى

٢١١ - أشرب المرار ده والخل ليه

٢١٢ - أجطعه يا بيه والا أخليه

٢١٣ - كان الجاضى اسمه حسن

٢١٤ - راجل عنده فضل وإحسان

٢١٥ - جال له صراحه جطعه أحسن .. يا متولى

٢١٦ - المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

٢١٧ - المغنى : جال له صراحه جطعه أحسن

٢١٨ - أصل إنت شريف وعملك شئ يعليك

٢١٩ - أبدا ما فيش شئ عليك

٢٢٠ - غير ست أشهر اشاعة ليك

٢٢١ - المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه أيضاً بعنوان «شفيجة ومتولى» ص ٣١٠ - ٣٢٩، فيتكون من ٣٧٩ بيتاً منها ١٢٦ بيتاً يرددها المرددون وتتحدد فى:

«جرجاويه.. ويا عيني.. يا بوى .. يا بوى

جرجاويه.. وغريبه .. يا جرجاويه»

ويكون مطلع الاغنية كالتالى:

١ - المرددون : جرجاويه .. ويا عيني .. يا بوى .. يا بوى

٢ - جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه .. أه أه يا ناس

وفى البيت الثانى من المطلع فقط يذكر «أه أه يا ناس».

٣ - المؤدى: أه يا نا... يا نا

٤ - متولى ماشى ع الترعه

٥ - جالو مطلوب فى الجرعه (القرعة أى التجنيد

الإجبارى)

٦ - وأنا على حادثة الجرجاويه

٧ - المرددون: جرجاويه.. ويا عيني .. يا بوى .. يا بوى

٨ - جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه

أما النص الرابع الذى قمت بجمعه وتدوينه ونشر فى مجلة الفنون الشعبية فى العدد ٣٠ - ٣١ يناير - يونيو ١٩٩٠ ص ٤٣ - ٤٧، فعنوانه «متولى الجرجاوى» ويتكون من ٧٠ موالاً ثلاثياً (متلت) وموالين رباعيين فى الختام. ومطلعه:

يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى

١ - جميل وماشى مع نسييه

وحبيبي أبدا محاسيه

والفن الشعبى محاسيه

يا متولى

٢ - الليل مضى والفجر جا

جالوا طيبى الفاجر جا

شوف الحادثه اللى فى جرجا

يا متولى

٣ - جميل معانا فى الطل بات

ومتولى ليه أمه إطلبات

من الجيش جاله طلبات

يا متولى

إلى أن يختتم المؤدى القصة بالآتى:

٧٣ - أدى النسا سبب البلاوى

فى مرضهم إحنا بنداوى

وعاش بشرفه الجرجاوى

وصعيدى عنده الشرف غالى.

وهأنذا أقدم نصاً آخر لنفس حادثة شفيقة ومتولى الجرجاوى، ولكن بعنوان «الشرف»، رواه لى المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣، حينما كنت حينذاك أقوم بإعداد برنامج الفن الشعبى للتليفزيون (وهو برنامج بدأ مع بداية التليفزيون وما زال يقدم إلى يومنا هذا مع تعدد المبدعين له، ويرجع الفضل فى استمراره إلى مخرجه المثارى الأستاذ شوقى جمعه متعه الله بالصحة والعافية)، وهذا النص مغاير للنصوص الأربعة التى أشرنا إليها.

ونص «الشرف» مثله مثل أى موال قصصى يبدأ بأبيات ثلاثة هى «فرش» الموال، ثم «يحبس» البيت الرابع إلى نهاية القصة ليختم به الموال، ويغضى ما سبق فرش به بقافية «جرجا». ويلاحظ فى الموال أن القافية لا تكون هى الحرف

الأخير من البيت وإنما هى الكلمة الأخيرة من البيت، لما قد تحمله تلك الكلمة من تورية، أو قد تكون نتاجاً لضم أو اضغام كلمتين فى كلمة واحدة، أو لجناس أو طباق فى الشكل والمعنى. وهذا أمر يتطلب من الراوى مهارة كبيرة فى حصيلته اللغوية، وباللهجة الدارجة فى المجتمع الذى يتلقى منه فنه. ونلاحظ فى النصوص التى بين أيدينا أن الموضوع واحد ثابت، أما أسلوب الصياغة هو المتغير، ولذا تثار قضية الثابت أو الأصلى فى النص والمتغير منه. فإى نص من هذه النصوص هو النص «الثابت» أو الأصلى؟! وما هى النصوص المتغيرة؟!

فى الواقع أن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لا بد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص. فلا يوجد فى المادة الفولكلورية على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبديله، أو أدخل عليه الرواة «الثقة» تعديلاً أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

فكل النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة، وكل نص منها قد يدخل عليه الراوى متغيرات جديدة محدودة يمكن فرزها بانتقاء النص الواحد الأكثر بقاءً بنصوصه الشعرية وصيغه المتكررة والشائعة. كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص نصوصاً متغيرة لأصل غير معروف، رغم كل الاختلافات الواضحة بين نص وآخر، على أن ننتبه إلى أن «الثوابت» و«المتغيرات» لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الإنتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص على اختلاف وسائل التعبير الفنى من تشكيلى وموسيقى وغنائى وراقص، ومرويات شفاهية متنوعة، وسيلتها الكلمة شعراً كان ذلك أم نثراً.

فالثابت لا يكون إلا من خلال معرفة الشكل الأساسى فى فترة زمنية معينة، ثم المتغيرات فى هذا الشكل الأساسى، ومعرفة أسباب هذا التغير، سواء أكان ذلك نتيجة متغيرات ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، إلى غير ذلك من أسباب التغير وعوامله.

كما لا بد للدارس الذى يتصدى للتغير الحادث فى أى ظاهرة أو نص أن يتنبه وبدقة إلى العناصر المكونة لهذا

النص أو ذاك، من خلال فرز الأشكال والوحدات والعناصر المكونة لهذا النص أو ذاك. وهى عملية دقيقة تعمل على كشف مجموعة العناصر الممكن أن تكون ثابتة من حيث الشكل، وعن العناصر التى يمكن أن تكون متغيرة من حيث الوظيفة أو الغرض.

فدراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات الماثورات لابد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكونة للنص والمشكلة له، والتغير لابد وأن يكون مرتبطاً كل الارتباط بطبيعة هذه العناصر ذاتها. فقد تثبت بعض العناصر ولكن تتغير أشكال العلاقة بين هذه العناصر فيتغير الشكل العام للنص، أو قد تتغير العناصر ويظل شكل العلاقة بين هذه العناصر المتغيرة (قديمية أو حديثة) قائماً، فيبقى الشكل العام لبناء هذه العناصر ثابتاً، ولكن تنتفى فى الواقع حقيقة بنيته وإن ثبتت وظيفته، ويصبح الشكل جديداً كل الجدة حتى وإن كان الغرض منه لم يتغير.

وهو ما حدث مع مجموعة النصوص التى بين أيدينا عن شفيقة ومتولى. فالحدث واحد والأماكن المفترضة واحدة، والشخص واحد، حتى القاضى نفسه كوكيل للنياحة أو قاض أو محقق يتعاطف مع متولى، ويؤكد الراوى ذلك فى تجسيد هذه المقولة بتكرار اسم من يصدر الحكم، فهو حسن، ولللفظ نفسه دلالاته، واسم على مسمى فى منطق، وإصدار قراره «الحسن». والوحدة التى تجمع بين هذه النصوص هى الحدث نفسه بتنوعاته وتفرعاته وسياقه الدرامى الفنى، من خلال نسق اجتماعى شائع ومجموعة من القيم التى توجه سلوك الفرد داخل مجتمعه، وتحمله مسئولية حماية هذه القيم. وأهم هذه القيم هى قيمة «الشرف» الذى يتحدد فى مفهوم «العرض» الذى يرتبط بمفهوم «الجنس» فى العلاقات التى يرفضها المجتمع. ولذلك إتخذ المجتمع متولى رمزاً لحماية هذا العرض والحفاظ على كرامته هو كاخ، وكابن وفى لقيم المجتمع وحارس على هذه القيم.

ومهما كان شكل أو أسلوب التعبير، سواء أكان ذلك فى شكل المواويل التى تصور أحداث القصة - مواويل «متلته» تتكون من ثلاثة أبيات، أو مواويل «مربعة» تتكون من أربعة أبيات، أو مواويل ثلاثية متداخلة يلعب بالفاظها وتكوينها المؤدى بمهارة وقدرة، دون أن يخل بالشكل التقليدى للموال. ويبدأ الفنان الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فيروى مواله القصصى قائلاً:

ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

علشان صبيه كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة، إلى أن يختم ذلك بقوله فى حسن:

حميت الأماره وشلت العار من جرجا

وهكذا يبدأ موال «الشرف» بتلك الأبيات الثلاثة، ويختتم بهذا البيت الذى قافيته «جرجا»، فيقول موال «الشرف»:

١ - ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

٢ - علشان صبيه وكانت من نسا جرجا

٣ - الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

٤ - فانت بلدها وطلعت توفى ما عليها

٥ - الأم هانت وابوها نسيته خالص

٦ - كانت صبيه وكان ليها ما عليها

٧ - اتحرك لسانها وعنيها فتحت خالص

٨ - جاب الحرام حطه الملعون فى عنيا

٩ - أدب الحيا راح والوجه انكشف خالص

١٠ - وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها

١١ - سمعت بأسويوط بلد فيها رجال من العال

١٢ - نزلت عليها انكتب لها ميل البخت

١٣ - جابلتها حرمة كهيته أصلها مش عال

١٤ - جالت على فين رايحه يا عديمه البخت

١٥ - ضيعت نفسك هدر شايفه صباك عال

١٦ - جولى لى على اسمك على الله ينعدل البخت

١٧ - جالت شفيجه وأهلى ناس كرام من العال

١٨ - صبحت فى جبل حر جاطع وأعمل آيه فى البخت

١٩ - جالت لها بس مزعتى الحشا منى

٢٠ - تعالى ورا منى شوفى طريق الضلام بجى نور

٢١ - حادخلك بيت يكون سبب العدل منى

٢٢ - وديتها لعايجه فى حياتها لم تحج النور

٢٣ - وقالت صبيه مفيش منها حيا منى

٢٤ - جومى لبسيها تشوفى بيتك يزيد نور

٢٥ - عليها المجدر انكتب وكان السبب منى

٢٦ - كله وشفيجه بتبكي لم تحج النور

هكذا يبدأ هذا النص بتقديم شخصية شفيقة وما سيحدث لها قبل تقديم غيرها من شخوص القصة وأركان بنائها الدرامي. ويستطرد المؤدى فى وصف حال شفيقة الجديد بعدما تركت جرجا وذهبت إلى أسيوط، دون أن يقص علينا أى شئ عن بقية شخصيات القصة، وخاصة شخصية «متولى»، ويواصل سرد الأحداث التى سوف تمر بشفيقة فيقول:

٢٧ - جلعت شفيجه الحلال لبست الحرام بالدين

٢٨ - فستان وخلخال جه مسبوك على السيجان

٢٩ - وجلب وخميسه وأساور ذهب باليدين

٣٠ - دخلت فى أوده كانت موده فرشها بالدين

١٣ - سريرها نيكل لراحة الجسم والسيجان

٣٢ - شريت من الخمر كاس فضل العكار والدين

٣٣ - وابن الحرام خش فضح العرض والسيجان

٣٤ - غرجت فى حبه شفيجه والهوى ميال

٣٥ - حبلى الوداد إتصل واتعشّم مع بعض

٣٦ - كان عسكرى جيش لعلام النداء ميال

وهكذا تظهر شخصية جديدة تكون تمهيداً لأحداث القصة، وهو عسكرى نعرف فيما بعد أنه يعمل فى نفس (البلك) مع متولى.

٣٧ - وأخو شفيجه شاويش كانوا سوى مع بعض

٣٨ - متولى كان فى الصبا زايد حماس ميال

٣٩ - شجاع ونييه يقاعد البلك مع بعض

٤٠ - مأمور وضابط وبمباشى اليه ميال

وهكذا ننتقل من شخصية العسكرى إلى ظهور متولى رفيق هذا العسكرى فى الجيش، ونجد أن لمتولى منزلة بين جميع أفراد البلك الذى ينتمى اليه، من المأمور إلى البنباشى لكونه نشيطاً وشجاعاً ونبهياً.

٤١ - فى ليله رأى حلم والغال إتفّج مع بعض

٤٢ - شاف فى منامه الشيلان البيض صبغوا

٤٣ - البنت هاجت وسابت السكن والبيت

٤٤ - شربوا الخمير والعصير والعمه صبغوا

٤٥ - ودجوا طارهم على هدم الشرف والبيت

٤٦ - العار لمن دار ليالى الجهل صبغوها

٤٧ - مر الزمان ده يكون خالى الولد والبنت

٤٨ - لما النهار لاح وفاج من النوم متولى

٤٩ - من الحلم مدهوش وحالته مغيره الصوره

٥٠ - جمع رجال البلك والكل متولى

٥١ - من ضمنهم عسكرى وكان معاه صوره

٥٢ - خدها من ايده وحج الشكل متولى

٥٣ - لجاها اخته تمام الشكل والصوره

٥٤ - كتم على الخبر واصطنع حسن الجلد والصبر

٥٥ - فى الحال دخل البلك وكلم الباشا

٥٦ - وطلب أجازته حالا وجتى بفروغ الصبر

٥٧ - وجال له أبويا فى حالات الموت يا باشا

٥٨ - شريت كاس المزار حنضل ومليان صبر

٥٩ - المر منضاف عليه الخل يا باشا

٦٠ - مضى له على سته من الأيام وزادهم صبر

٦١ - متولى يبكى ودمعه على الخدود يا باشا

٦٢ - خد الأجازة وسافر أهل البلد جابلوه

يلعب الحلم هنا كروياً لنفس شديدة الشفافية واقعاً فى السياق الدرامى للحدث الأساسى فى المسألة.

٦٣ - حريم وشبان رجال الحى بتسلم

٦٤ - ما يعرفوش السبب ايه الخبر جابلوه

٦٥ - دخل على البيت وجت له الأم بتسلم

٦٦ - الأب وسطه انكسر لما العمم جابلوه

٦٧ - جال لهم شفيجه راحت على فين ما بتسلم

٦٨ - جالوا له ماتت وورناها على جيلوه

٦٩ - حلف يمينين ما ياكل زاد ولا يسلم

٧٠ - وطلع كسبع الفلا فى البر وحدانى

٧١ - جبال ورمال داسها لما راح أسيوط

٧٢ - ورمى تكاله على الرحمان وحدانى

٧٣ - كان وجت عصره ما ولدش حريم أسيوط

٧٤ - شاويش نظامى سليم الجسم وحدانى

- ٧٥ - سلاحه ماضى يحارب به رجال أسويط
٧٦ - سكنت شجاعته فى رأس العجل وحدانى
٧٧ - دخل الأماكن شال أهل البلد والحي
٧٨ - وجال أنا غريب يا أهل الحى دلونى
٧٩ - فرغ نهارى ودخل ليلى على حى
٨٠ - فبن الموافجين على المومسين دلونى
٨١ - يوصلونى بفضل المعروف معاى حى
٨٢ - جميله بعشره أنا كفايه دلونى
٨٣ - عسكرى من البلك هارب وجاب لى الأذى والحي
٨٤ - ملزوم منى أجيبه غصب دلونى
٨٥ - فبن العاهرات وفبن حته ولاد الناس
٨٦ - يكون جاعد معاهم لأجل الزنا والخمر
٨٧ - أنا كنت واجف حرس مدنى الأمان يا ناس
٨٨ - خدّم شرايطى وتهمونى فى شرب الخمر
٨٩ - سمعوا كلامه الجميع جمله مع الثلاثين
٩٠ - جاموا عرفوه الطريق وناحية الشارع
٩١ - على جهوة العطينى حود على الثلاثين
٩٢ - السوج كان يوم ثلاث والزحمه فى الشارع
٩٣ - البيت على ناصيه تلجى نمرته ثلاثين
٩٤ - فيه بلكونه بصيبه منوره الشارع
وهكذا يحدد الراوى الشعبى المكان بتفاصيله، والزمان
بأيامه، وجمال شفيقة الذى نوره يفج فى الشارع، وبذلك
يمهد الراوى لأحداث أخرى محورها الأساسى والأول هو
شفيقة، ثم محورها الثانى المكمل للحدث الدرامى، وهو
متولى.

- ٩٥ - متولى بص لشفيجه واللى صار ثلاثين
٩٦ - دخل على البيت كما جزار فى الشارع
٩٧ - وطلع على فوج بسكينته رفيعة الحد
٩٨ - ودخل على أخته وجال منى السلام لله
٩٩ - أشهد برى مفيش شريك له حد
١٠٠ - محمد نبينا وهو رسوله
١٠١ - وضربها فى الجنب ما بين الضلوع والحد

- ١٠٢ - الرجبه شالها وجال زایل والدوام لله
١٠٣ - جامت الحكومه عشان تثبت ثبوت الدم
١٠٤ - متولى وجف على أخته وقال أنا الفاعل
١٠٥ - سكينتى فى أيدى كما طيار بيدفج دم
١٠٦ - البننت أختى مفيش غيرى لها فاعل
١٠٧ - حافظ نظام الحكومه جارى جانون الدم
١٠٨ - الجته يا نيايه يكون شيلها على الفاعل
١٠٩ - اذا اتنجس اللحم أهله يطهره بالدم
١١٠ - مسح المعاره شرف وثبوت للفاعل
١١١ - سمع كلامه النايب على السجون حاله
١١٢ - دخل فى زنزانه تحت الحكم والجنايات
١١٣ - أول من الدور شاويش الجزاء حاله
١١٤ - متولى بيجول أهون الشننج والجنايات
١١٥ - العرض زى الجزار ولو ينشرخ حاله
١١٦ - ما لوش مداوى ولو اتسجن مع الجنايات
١١٧ - لما أراد الكريم باعلان جلسته حاله
١١٨ - يوم جلسته جت خلايج كالمطر حضروا
١١٩ - من كان مفكر سياسى ومن كان أبوه رياه
١٢٠ - والمستشار العمومى ومن معاه حضروا
١٢١ - ومن كان معاه الشهايد والجنيه رياه
١٢٢ - دخل الباشا المحكمه نده للسجين حضروه
١٢٣ - الكل فى أفكار ومتولى القفص رياه
١٢٤ - نده لمتولى جال له لبيك يا باشا
١٢٥ - جال له غواك شيطانك ما حسبتش حساب الحج
١٢٦ - جتلت أختك وخليت دمها باشا
١٢٧ - جول لى السبب ايه ما تنكرش وجول الحج
وهكذا يتنقل المؤلف الشعبى فى تسجيل سيناريو
المحاكمة، فمتولى فى السجن بجوار محكمة الجنايات، ومع
الجناة من المجرمين، فى حين أنه غير مجرم، إذ إنه لم يقتل
بغية السرقة أو القتل فى حد ذاته، بل قتل ليظهر عرضه
وعرض أبيه وأعمامه. ويستمر الحوار بين الباشا - رئيس
المحكمة - ومتولى، فمتولى لا ينكر وإنما يقول الحق.

- ١٥١ - باشا وأمير فرحوا ودار العود
 ١٥٢ - طلع بموكب نظامي بجيش برأى أمير
 ١٥٣ - عسكر رجال البلك رفعوا العلم على العود
 ١٥٤ - وشنجى كنجى وطوبجى للنشان وأمير
 ١٥٦ - الكل جالوا يا متولى تعيش لنا وتعود
 ١٥٧ - متولى جال يا أهل جرجا علّوا فى البنيان
 ١٥٨ - وأموا الأساس على العمار ووصوا لنا البنيان
 ١٥٩ - الأصل الخسع طين والطين يتلف البنيان
 ١٦٠ - وإذا عليته مال يجيب الحج على البنا
 ١٦١ - دا حيطه واطيه وكل الخلع نطّوها
 ١٦٢ - جوم زيلها وابنى غيرها واوعى من الساكن
 ١٦٣ - هما السبب فى الخساره والبنت تركوها
 ١٦٤ - خليك فى شغلك وعقلك فى الدماغ ساكن
 ١٦٥ - جابلوه أهالى البلد بالفرح وأماره
 ١٦٦ - والورد والفل ربح الزهر وأماره
 ١٦٧ - تعيش يا متولى نسل كرام وأماره
 ١٦٨ - حميت الأماره وشلت العار من جرجا.

وهكذا نجد أن الموقف يتحول من سلوك شخصى مرفوض من الجماعة. ويتمثل فى جريمة القتل، الى موقف قيمى من الجماعة نفسها، ألا وهو حماية الشرف. فمتولى فى نظر مجتمعه قد «شال» العار من جرجا، وطهر عرض وشرف كل واحد من أبناء البلد. ومن هنا كان ذبوع وانتشار هذه القصة لا لكونها حالة فردية - ترتبط بفرد ما وسلوكه الشخصى - وإنما تتعلق بالجماعة ومجموع قيمها. كما أن البناء الفنى لهذه القصة وسياق رويها هو الذى أعطى للنص قيمته فى الذبوع والانتشار. ويتميز الإبداع الشعبى بتلك المهارة فى التعبير عن فكر المجتمع ووجدانه تعبيراً صادقاً ومباشراً. وتكمن قوة هذا الإبداع، بل وجمالياته، فى صدق التعبير، وتكامل أشكال هذا التعبير، على تعدد وسائل وأساليب هذا التعبير الفنى.

- ١٢٨ - متولى جال له اسمع للسؤال يا باشا
 ١٢٩ - أبويا خلف كحيله وعزّما على حج
 ١٣٠ - وكان حبيبها رباية أصل يا باشا
 ١٣١ - علفها من اللوز ومشروبيها حليب على حج
 ١٣٢ - ولما كبرت جونا الخطّاب يا باشا
 ١٣٣ - ناس يركبوا الخيل ويهينوا العدو على حج
 ١٣٤ - وأنا شرّتها كثير أصول الشرع يا باشا
 ١٣٥ - ليكون غرضها لأحد يرجع علينا الحج
 يقدم متولى مثلاً لما كان، ويرمز بالفرس الكحيلة إلى شفيقة، وكيف أنه لم يرغمها على زواج أى ممن طلبوا خطبتها؛ بل ترك لها الخيار لتختار من تشاء، كيلا يلومهم أحد إذا ما زوجها لمن لا ترضى به زوجاً.
 ١٣٦ - طلعت ويرمت نامت على الجسر يا باشا
 ١٣٧ - جلبت لنا العار والدم اللى فار على حج
 ١٣٨ - ونامت لكديش أصل ما فيش يا باشا
 ١٣٩ - فى شرع مين الحرام ييجى حلال على حج
 ١٤٠ - جوم هات لى عالم يفسر حلمى يا باشا
 ١٤١ - يسرى على الجانون ييجى الحكم نور على حج
 ١٤٢ - سؤال وجواب سككت الجنائيات والباشا
 ١٤٣ - واتأجل الحكم ساعه والغيب فى علم الحج
 ١٤٤ - وبعد ساعه سمعوا الحكم ست شهور
 ١٤٥ - حكم الاشاعه نفذ على سبع جرجاوى
 ١٤٦ - خالى السوايح دخل كركى بست شهور
 ١٤٧ - أول من الدور شاويش الجزاء جاله
 ١٤٨ - الاكل يجى له خصوصى لما وفى شهور
 ١٤٩ - جام سلم السجين للحربيه جرجاوى (لأن جرجاوى ما زال جندياً مجنداً فى الجيش)
 ١٥٠ - مأمور وضابط عشانه الجميع فرحوا

الزمان والمكان فى السيرة الشعبية

فاروق خورشيد

إذا أردنا ترتيب ألوان الأدب الشعبى حسب تطورها وتعقدتها، سنقول إن السيرة الشعبية هى مرحلة النضج ومرحلة الاستواء، أى المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الأدب الشعبى ونضجه، بدءاً من الحدوتة والحكاية الخرافية إلى الحوادث المجمععة مثل «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، ثم إلى الرواية ذات البطل الواحد والأحداث الكثيرة المتصلة، التى هى بديل فى الأدب الشعبى العربى عن الملاحم فى الأدب الشعبى الغربى.

البطل هنا ليس مخترعاً اختراعاً، وإنما هو موجود فى التاريخ، والقصاص الشعبى يختار البطل ويحكى عنه ويضيف إليه ويحوّله من شخصية فى التاريخ إلى شخصية فى الأدب الشعبى.

وهناك أبطال آخرون قد لا يكونون أصحاب أهمية فى التاريخ، ولكن القصص الشعبى يختارهم ويضيف إليهم من البطولات ما يجعلهم أصحاب أهمية خاصة فى التاريخ الشعبى، ومنهم بالذات الشخصيات التى تمثل القبائل العربية القديمة، فهم لم يخلقوا من فراغ، ولكن من وجود تاريخى معروف مثل أبطال السيرة الهلالية «أبو زيد الهلالي، والوزير سالم، ودياب بن غانم»، وكلها شخصيات مرتبطة بقبيلة معينة هى قبيلة «بنى هلال». والسيرة تصف فى هذه الحالة ومن خلال هؤلاء الأبطال تحرك القبيلة نفسه وتاريخ القبيلة نفسها. فنستطيع أن نقول

والسيرة الشعبية هى قصص تدور حول شخصية واحدة، وكل سيرة بطلها الرئيسى إنسان واحد، نبدأ معه من الميلاد أو ما قبل الميلاد حتى الوفاة أو ما بعد الوفاة.

وغالبا ما نجد البطل فى السيرة الشعبية له أصول من التاريخ، فإما هو بطل تاريخى بالفعل، أو هو بطل مخترع يمثل مرحلة من التاريخ بذاتها. سنجد فى السيرة أبطالاً لهم أصول تاريخية ثابتة مثل «عنترة بن شداد» وسيرته التى تتحدث عن شاعر شعبى وعربى معروف تحدثت عنه كتب التاريخ والأدب، كما نجد «سيف بن ذى يزن» وهو أيضاً بطل تاريخى معروف، فهو آخر ملوك اليمن الذى يخلص اليمن من الاستعمار الحبشى، ومن هؤلاء الأبطال أيضاً «الظاهر بيبرس» وهو ملك معروف فى العصر المملوكى، وأحد الملوك الذين لعبوا دوراً هاماً فى المعارك بين العرب والصليبيين.. وكل هؤلاء ملوك وأبطال لهم بالفعل أصل تاريخى، أى أن

هنا، إن المنبع منبع قبلى مرتبط بالقبيلة، ورغم أن الشخصيات ليس لها دور تاريخي يذكر في التاريخ المدون أو الرسمي، إلا أنها ذات أهمية عند الشعور القبلى الشعبى لهذه القبيلة أو تلك.

وسنجد إلى جوار شخصيات «أبو زيد الهلالي، والزناتي خليفة، ودياب بن غانم» فى السيرة الهلالية، «الأميرة ذات الهمة والأمير عبد الوهاب والسيد البطال» فى سيرة ذات الهمة. كما سنجد فى سيرة أخرى شخصية «على الزبيق» وهو شخصية تابعة من الشعب نفسه، يمثل طليعة الشعب المغلوب على أمره، والذي يدافع عن نفسه باستعمال نفس أسلحة خصومه.. فإن نحن نرى أن الأبطال لهم منبعين، إما منبع تاريخي حقيقي، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة.

وسيرة «سيف بن ذى يزن» سيرة ذات أهمية شديدة، حيث تدور حول بطل يمني. واليمن من أقدم الشعوب التي سجل تاريخها الأسطوري، وعرف عنها تاريخ حياة ملوكها وشعوبها شعباً أثر شعب. وكانت اليمن ذات حضارة قبل الحضارات، فحضارتها الحميرية والمعينية والسبائية عاشت فترة من الزمن ثم انقرضت مثلها فى ذلك مثل حضارات البابليين والآشوريين، ولذلك أسباب جغرافية وتاريخية. فاليمن كانت من أوائل المناطق ذات الخصب، حيث بنى سد مأرب وكانت لديهم زراعة متقدمة، وفى ظروف وجود الماء والزراعة تنشأ الحضارة، إذ هى على الأقل أحد أسباب حضارة أى أمة، حيث تعطى للإنسان الفرصة ليستقر ويطور وجوده وينشئ حضارته.

فى اليمن مجموعة من الأساطير والحكايات التي تتحدث عن صراع اليمنيين مع أعدائهم التقليديين وهم الأحباش. وقد ربطت الأساطير اليمنية القديمة بين اليمن والأحباش، ومن أول التاريخ اليمني نرى أن الصراع فى اليمن كان يتردد بين الاستقلال عن الأحباش أو الخضوع لهم. والأحباش وحدهم فى فترة طويلة من التاريخ لم يكونوا يمثلون أنفسهم فقط، إنما كانوا أيضاً الامتداد الرومانى المسيحى فى الحضارة، بينما كان الفرس فى الناحية الأخرى يمثلون قوة حضارية أخرى. والصراع بين الفرس والروم كان يمثل الصراع بين القوتين الأكبر فى العالم، والتاريخ المدون لسيف بن ذى يزن يقول إن الأحباش استعمروا البلاد واستولوا عليها، وأنه قامت حرب سياسية داخل اليمن لاستنقاذ البلاد من الأحباش، وفى هذه الحالة كان لابد من الاستعانة بقوة أخرى تمثل مركزاً من مراكز الثقل فى العالم وهى الفرس، وبالفعل

ينجح الملك سيف بن ذى يزن فى الاتصال بالفرس والاستعانة بهم ضد الأحباش ويخرج الأحباش، وتستقل اليمن استقلالاً كلياً بفضل بطولة سيف بن ذى يزن ومعاونة بلاد الفرس، وتنضم القبائل اليمنية المختلفة، وبهذا الانضمام أصبحوا قوة قادرة تستطيع طرد الأحباش من البلاد، وهذا هو مادون فى التاريخ حول شخصية الملك سيف، البطل التاريخي.

كان لابد إذن من الحركة الوطنية الموجودة داخل اليمن لتحاول الخلاص من الحبشة. وهنا نجد فى سيف بن ذى يزن بطلاً هاماً يؤرخ لاستقلال اليمن من الحبشة، ولبطولة الشعب اليمني فى كفاحه ضد الاستعمار، ويمثل أيضاً أحلام الشعب فى الاستقلال والحرية، كما يمثل رأس الحربة التي تقضى على الاستعمار. من هنا كان سيف بن ذى يزن بالفعل رمزاً شعبياً وأسطورياً للإنسان اليمني، ويعتبر اسمه اسماً بطولياً عند الشعب اليمني عبر التاريخ وحتى الآن. والشخصية التاريخية صالحة تماماً لأن تكون شخصية مرشحة لبطولة ملحمة، وقد أهتم القصاصون أن يأخذوا هذه الشخصية وقيموا عنها وحولها هذا العمل الملحمي الكبير الذى سمي: «سيرة سيف بن ذى يزن»

ونحن نطلق على هذا العمل اسم سيرة وليس ملحمة، لأن الملحمة لابد وأن تكون عملاً شعرياً، وسيف بن ذى يزن عمل نثرى رغم وجود تسجيل منظوم لكل الأحداث التي دارت فيها؛ فتتضمن شعراً أثناء الرد النثرى كتخفيف لكل مرحلة من مراحل السيرة، والشعر عند الفنان الشعبى أساس هام فى الإبداع، فكلما استوجب الموقف الإنفعال أو تسجيل الحكمة أو الوصف، يستعمل القصاص الشعر فى السيرة الشعبية. ولكن الشعر ليس أصلاً فى كتابة السيرة، وإنما هى تروى رواية نثرية تستخدم فى أثناءها المقطوعات الشعرية، إما لتلخيص الأحداث السابقة أو تقديم الحكمة أو الاستعانة بها فى وصف مشاعر أحد الأبطال، أو وصف موقف من المواقف الموجودة فى السيرة.

وبجوار هذا، فإنه رغم ظهور سيف بن ذى يزن كبطل تاريخي قبل الإسلام، إلا أن السيرة كتبت فى العصر الإسلامى، ومن هنا تأثرت السيرة بالروح الإسلامية، كما تأثر بها الأدب العربى كله؛ إذ إننا نشعر أن هناك مسالة بين البطل وبين القدر، تلك المسالة لانراها عند الأبطال الملحميين الإغريق مثلاً، حيث تكمن فيهم جذور البطل الدرامى صاحب الموقف الذى يصارع القدر مثلما يصارع قوى الطبيعة والاستعمار والأعداء، بينما فى السير الشعبية العربية عامة،

سيرة سيف بن ذي يزن خاصة نرى تعاطفاً بين القدر وبين البطل، ونشعر أن هذه القوى دائماً مع البطل وليست ضده.. هناك سلام بين البطل وبين الله وقوى الخير المؤمنين بالله.. من هنا اختلف البطل الملحمي عن بطل السيرة من ناحية التكوين والشكل والسمات، ومن ناحية المصير أيضاً.

والبطل في السير الشعبية عادة يمر بمراحل محدودة، فنحن نبدأ بمرحلة الولادة للبطل، ثم تأتي مرحلة التكوين، حيث يكون فيها البطل إنساناً درامياً عادياً يصارع قدرية شريفة، مثله في ذلك مثل البطل الملحمي تماماً. وحينما ينتصر البطل تبدأ مرحلة جديدة في حياته وهي مرحلة الفروسية وإثبات تفوقه وجدارته بالبطولة في إطار البيئة التي عاش فيها. وبعد ذلك تأتي المرحلة المحمية أو مرحلة السيرة، حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللغرب جميعاً، في قضايا عربية تهمة الشعب العربي كله، يقف فيها أمام أعداء الشعب العربي كله. تأتي بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهي مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد.

فالسيرة الشعبية إذن لها فنية خاصة أولها إطار من البناء الفني تسير فيه، وسنجد أن هذا الإطار يتكرر في كل السير الشعبية من «عنترة بن شداد» إلى «سيف بن ذي يزن» إلى «علي الزبيق» إلى «الهلالية» وإلى «الظاهر بيبرس». والبطل دائماً في هذه الحالة لا يتحرك في فراغ، وإنما يتحرك من واقع البيئة التي يرسمها له كاتب السيرة، أي المكان. فمثلاً اليمن في حالة سيف بن ذي يزن، والبيئة العربية الشمالية في حالة عنترة بن شداد، ومصر في حالة الظاهر بيبرس وعلي الزبيق، والجزيرة العربية في حالة الهلالية، بمعنى أن البطل يتحرك من خلال منطلق بيئي، ولكننا نشعر أن كاتب السيرة يتجاوز بسرعة حاجز المكان ويتحرك بلا قيود مكانية.. فهو يتحرك من خلال بيئة المنطقة العربية كلها، ويكاد يخرج أيضاً من حدود هذه البيئة إلى البيئة الحضارية المعروفة وإلى العالم كله. في الوقت نفسه نجد أن البطل يتحرك من خلال منطلق زمني معين، ففي سيف بن ذي يزن نحن في عصر ما قبل الإسلام في المعارك التي دارت بين اليمنيين والأحباش. أما في عنترة بن شداد فنرى مرحلة ما قبل الإسلام في شمال الجزيرة العربية والمعارك التي دارت بين القبائل العربية وبين العرب والفرس. وفي الظاهر بيبرس نرى مرحلة ما قبل وأثناء الحروب الصليبية. وفي ذات الهمّة نرى مرحلة الحروب بين العرب والروم، ولكننا أيضاً نشعر أن القصص كما تغلب على حاجز المكان تغلب أيضاً على حاجز الزمان، فالمعارك تدور في امتداد زمني يتصل من لحظة تحرك القصص حول

الشخصية التي يتحدث عنها، وعبر الأزمنة المختلفة، بحيث تكاد تلمح كل هذه الأزمنة التي مرت بها البلاد العربية في معاركها ضد الروم والأحباش والفرس والصليبيين ممثلة في كل السير الشعبية، فالقصص هنا يقفز عبر الزمان كما قفز عبر المكان، ويصبح عمله يتناول الحركة منذ المرحلة التي حددها لنفسه وحتى نهاية الحروب الصليبية بالنسبة للقصص أو السير التي أراد لها القصص أن تمثل الحروب الصليبية مثل الظاهر بيبرس، أما في السير التي لم يرد لها القصص من الأصل إلا أن تمثل مرحلة أخرى من مراحل التاريخ القديم نلمح منها اسقاطات وتراكمات فولكلورية ممتدة عبر الزمان.

ومن هنا نرى البطل الشعبي متحرراً من القيد، من قيد الزمان ومن قيد المكان.. وهذا عنصر رئيسي من عناصر تكوين البطل الأسطوري أو البطل الشعبي. إنه لا يرتبط بمكان معين رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان، هو بطل عام يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربي كله. ولذلك نستطيع أن نقول إن هؤلاء الأبطال في ضمير الإنسان العربي يمثلون الوحدة العربية في مواجهة كل الأخطار الخارجية وكل التمزقات الداخلية أيضاً، وربما كانت هذه الأعمال الشعبية هي التي حفظت الإنسان العربي من الوحدة التي كانت تشعر الإنسان العربي باستمرار أنه واحد في مصيره وفي بيئته وفي ماضيه، وعلى هذا فهو واحد في مستقبله، وربما كان هذا أيضاً من العناصر الرئيسية في مقومات الوحدة العربية. ونحن حين نتحدث عن مقومات الوحدة العربية نقول الدين وهو الإسلام، واللغة وهي العربية، والواقع الجغرافي أو المصالح هي مقومات هذه الوحدة، ولكننا نرى أن الأخطر من كل هؤلاء هو وجود السير الشعبية هذه؛ لأنها ظلت تعمل في عمق التاريخ العربي حاملة معنى الوحدة المصيرية منذ البدء وحتى المواجهة مع القوى الخارجية. وعن البطل صاحب العمق التاريخي سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد والظاهر بيبرس. وهي السير المكتوبة عن شخصيات لها أصول تاريخية... وعن البطل الفترة والموقف سنجد على الزبيق وهو بطل من خارج التاريخ ألفه الكاتب نفسه، ولكن ليست شخصية حقيقية، بل هو شخصية شعبية لها أصولها؛ ولكن هذه الأصول موجودة في ضمائر الناس وليس في صفحات التاريخ.

والقضية في الشخصية التي يمثلها سيف بن ذي يزن، وهي الشخصية ذات الأصول التاريخية المعروفة، أن

القصاص يبدأ من خلفية تاريخية معروفة ومن منطلق متفق عليه، فعندما يذكر سيف بن ذي يزن فهو يتحدث عن اليمن، فإذا سُمي نفسه يحدد الزمان والمكان والمعرفة والمواقف، بينما في السير ذات الأبطال المخترعة أو البطل الفكرة تنتظر حتى تنتهي من قراءة السيرة لتتعرف عن أي عصر يتحدث القصاص وماذا يريد أن يقول.

فهناك يدلني الاسم على موضوع الرواية والعمل، فحين أتحدث عن الملك آرثر فأنا أتحدث عن المائدة المستديرة، وعندما أتحدث عن مرومويل فأنا أتحدث عن صراع إنجلترا من أجل الديمقراطية، وعندما أتحدث عن نابليون فأنا أتحدث عن مرحلة مابعد الثورة الفرنسية ومعارك فرنسا للسيطرة على العالم، وعندما أقول هتلر فأنا أتحدث عن ألمانيا ومرحلة مابعد الحرب العالمية الأولى. فإذا سمع البطل يحدد الإطار التاريخي والمعارك الدائرة. في سيف بن ذي يزن، لمن يعرف التاريخ العربي القديم، نحن أمام اليمن والمرحلة التاريخية التي تصارع فيها اليمن ضد الأحباش، وفي هذه الحالة ينتظر السامع والمتلقى أن يستمع لأحداث تاريخية معروفة، وهذا لا يحدث في السير الشعبية بالضرورة بعكس الرواية التاريخية تماماً الملتزمة بالحدث التاريخي المعروف.

فالسيرة الشعبية تنجو من الحدث التاريخي، إذ هي تحدد فقط الإطار الزمني والمكاني باسم البطل وزمنه المعروف. وهي بعد ذلك تخرج في هذا الإطار التاريخي إلى الحدث الأسطوري أو الشعبي، وتتحول الأحداث التي نعرفها في التاريخ إلى مجرد خلفية بعيدة جداً قد يستعين بها القصاص وقد لا يستعين بها. فنحن إذن لا ننتظر في سيرة كسيرة سيف بن ذي يزن أن نتعرف على معارك تاريخية بوقائعها التي حدثت بين الأحباش والعرب، ولكن القصاص فقط يعتمد على أساس وجود هذه المعارك ليجعلها منطلقاً لأحداثه دون أن يرتبط بالزمامها بما جاء في التاريخ، فهو لديه بطل حرر اليمن وبطل يرتبط بالمعارك ضد الأحباش، وهو في الوقت نفسه لديه معارك وعداوات قائمة بين العرب والأحباش. أما التفاصيل، وأما الحقائق التاريخية، وأما ما أهتمت به كتب التاريخ فهذه أشياء في الخلفية وليست في الأهمية الشعبية، كل ما يهم القصاص في إطار هذا الموضوع أن هناك بطلاً وأن هناك معركة قومية وعداء بين العرب والأحباش. أما كيف يدير القصاص هذه المعارك وكيف يرد هذه الوقائع، وكيف يحدد مراحل الصراع، فهذه قضيته هو الفنية، فهو يعتمد على فنيته، وعلى الواقع النفسي للبطل الذي تخيله، وعلى ما نسجه من أحداث لتلائم هذا البطل

المستدعى من عمق التاريخ ليكون بطلاً لعمل شعبي كبير في سيف بن ذي يزن، وأي عملية تحول البطل من بطل واقعي تاريخي إلى بطل أسطوري وبطل رمز لامة وشعب. ومن هنا تأتي ملامحه غير محددة تحديداً قطعياً، أعني ملامحه كإنسان يجمع معنى البطولة ومعنى الخير ومعنى القوة. إن الملامح الإنسانية تختفي قليلاً ويظهر مكانها المعنى المجرد العام. ومن هنا نجد أن ارتباط البطل بالتاريخ موجود، وإن عدم ارتباطه بالتاريخ أيضاً قائم، وهي نقطة هامة أيضاً في السير الشعبية؛ إذ إن البطل رغم أن له واقع تاريخي إلا أنه يتحرر من هذا الارتباط. وإنه رغم وجوده داخل البيئة إلا أنه يتحرر من إطار هذه البيئة.

ولقد بدأ سيف وهو بطل يمني وانتهى وهو بطل عربي عام، فمعارك سيف بن ذي يزن، التي سنراها في سيرته، مرتبطة بمصر أكثر من ارتباطها باليمن، وسنجد أن قضيته الرئيسية قد أصبحت استعادة مفتاح النيل من الأحباش، ومفتاح النيل رمز فرعون قديم، يعني أن النيل له كتاب أو طلسم أو مفتاح عندما يأخذه الأعداء يحجبون ماء النيل عن مصر، وعندما يسترد المصريون هذا الطلسم أو المفتاح يعود نهر النيل إلى الجريان في أرض مصر. فالمعركة هنا إذا تدور حول استرداد مفتاح النيل من الأحباش حتى يجري نهر النيل في مصر من جديد.

الرمز هنا عربي، لأنه رغم أن البطل يمني، إلا أنه يحارب في قضية مصرية، لأن البطل قد خرج عن حدوده الإقليمية، ومن واقعه التاريخي، ليمثل معركة عامة عربية. وسنلاحظ أن معارك سيف بن ذي يزن أشترك فيها أبطال عرب من شمال الجزيرة العربية وجنوبها، ومن شمال وادي النيل وجنوبه أيضاً، إما جاءوا بأسمائهم ذات السمات التي تشير إلى أصولهم، وإما جاءوا بأسماء رمزية تشير إلى الدور الذي يلعبونه كممثلين لأكثر من بيئة، فليس عيباً أن نجد في أبطال السيرة أسماء مثل سعدون الزنجي أو دمنهور الوحش أو أخميم الطالب أو الملكة جيزة. فانتخاب الأسماء هنا إحياء بوجود أكثر من بطل من أكثر من مكان يساندون البطل ويرمزون إلى البيئة العربية كلها.

ويكمل لنا هذا المعنى أن سيف بن ذي يزن ينجب في مرحلة امتداده الأسطوري ثلاثة أولاد هم (مصر) الذي يملك شمال الوادي و (دمر) الذي يملك الشام وهو الذي يجري نهر بردى وبيتهما إبنه الثالث (نصر) الذي يرمز في اسمه لمعنى الأمل، ولإستمرار هذا التوحيد السياسي في الامتداد والوجود معاً.

ترجع الدراسات حول سيرة سيف بن ذى يزن أنها كتبت فى القرن الرابع عشر الميلادى بوجود شخصية ملك الحبشة (سيف أرعد) باعتباره الشخصية الرامزة للأعداء، والذي كان ملكاً على الحبشة، فحكمها فيما بين عامى ١٣٤١ ميلادية و ١٣٧٢ ميلادية.. وهذه القفزة الامامية التى جمعت بين سيف بن ذى يزن، وهو ملك اليمن فى القرن السادس وبين سيف أرعد، وهو ملك الحبشة فى القرن الرابع عشر ترسم لنا بوضوح اختفاء التحديد الزمانى لحركة السيرة وحركة كتابها. والواقع أن هذا الجمع بين سيف أرعد وسيف بن ذى يزن أعطى مبرراً سياسياً جديداً لكتابة السيرة غير المعارك بين اليمن والحبشة، تلك المعارك القديمة السابقة للإسلام؛ إذ إن سيف أرعد كانت حياته امتداداً لسلسلة من أعمال القوة والإرهاب، بدأت بحروب والده (عمدا صيون) على العرب القاطنين فى منطقة السواحل المجاورة للحبشة، أو فى دولة الطراز القديمة وهى امتداد يمنى فى قلب أفريقيا، وذلك أثناء الحروب الصليبية، مما يؤكد أن الحبشة لعبت دوراً فى المواجهة بين المسلمين والغزاة الوافدين من أوروبا باسم الدين. ومن هنا كانت بداية سيرة سيف التى تجعل أمه (قمرية) جاسوسة للملك «سيف أرعد» على أبيه ذى يزن تفتنه حتى يتزوجها، ثم تدس له السم لتقتله. وفى عدة دراسات كشف الدارسون هذه العلاقة المتشابكة بين العرب والأحباش فى هذه المنطقة التاريخية بالذات، من هذه الدراسات كتاب «علاقة الدولة المملوكية الأفريقية» للدكتور حامد عمار، وكتاب بين «الحبشة والعرب» للدكتور عبد الحميد عابدين. وتحدد لنا هذه الدراسات طبيعة العلاقات العدائية فى عهد الظاهر بيبرس وملك الأحباش «أيكونوا»، وفى عهد «ناواس كريستوس» وهو سيف أرعد. ونجد فى «صبح الأعشى» فى الجزء الخامس منه ذكراً لهذه الحروب بين الأحباش وعرب الطراز، وربما كان الذى جمع عند مؤلفى السيرة بين هذين الزمانين المتباعدين هو طبيعة المعارك التى دارت بين الأحباش والعرب قبل الإسلام، والأحباش والعرب فى العصر المملوكى، وربما كان الأمر مجرد وجود اسم سيف عند كلا البطليين اليمنى والحبشى، ولكن هذا الجمع حقق من الناحية الفنية الشعبية قهراً لحدود المكان وتحطيماً

لفاصل الزمن. ومن هنا جاء التبرير فى إغفال الحقائق التاريخية المدونة، سواء حول الزمانين أو المكانين اللذين يحددهما التاريخ، وكان من هنا أيضاً المبرر الفنى للإغراق فى الإبداع الخيالى للأحداث والعلاقات، وإدخال أبطال الجان والصحراء والحيوانات الخرافية التى تجعل للقصة منطقها الخاص وأحداثها التى لا تخضع لقانون الحدث الزمنى أو الحدث المكاني، والتى تحقق فقط فكرة الموقف القومى ضد الأعداء من ناحية فكرة التحام البطل مع قوى الخير، التى هى قوى الإيمان بالله والارتباط بالدين الإسلامى كمحتوى فكرى يجمع أبناء المنطقة جميعاً فى مواجهة أعدائهم.

البطل فى سيرة سيف متحرر من قيد المكان وقيد الزمان، بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين فى دنيا الفنون على الإطلاق، وما يزال الأدب المعاصر يحمل لنا صوراً من أحلام المبدعين ومحاولاتهم فى خلق هذا البطل، ولكن مانراه متحققا هنا فى السير الشعبية العربية بعامة، وفى سيف بن ذى يزن على الخصوص، تحقيقاً روائياً دقيقاً له منطقته وله رؤيته الخاصة وله نجاحه الإبداعى الذى يمكن أن يكون مجالاً لاستلهمات فنية وإبداعية دائمة، كما يمكن أن يكون مجالاً لدراسات نقدية متعددة.

وقد أتاح تحرر البطل من قيد الزمان والمكان لكتاب السيرة أن يتحركوا فى لا زمان ولا مكان، وفى كل زمان وكل مكان يشاءون، كما أتاح لهم هذا أن يتركوا البطل يتنقل فى المسافات الشاسعة وفى أسرع وقت، إما عن طريق الجان أو عن طريق الأدوات السحرية التى زودا بها بطلمهم.. والبطل يتحرك فى الأرض كلها وعبرها، كما يتحرك فى السماء وفى باطن الأرض أيضاً وفى أعماق البحار، كذلك هذه الحرية التى أتاحوها للبطل على الرغم من تصوراتها الخيالية، وأحداثها الخرافية، تلائم المحللين الذين يستطيعون خلق الاسقاطات التى يشاءون، والتى يوحى بها العمل الروائى الشعبى.

كما أنه يخلق فى السيرة جواً شبيهاً بجو الحلم أو جو الأسطورة، حيث يلتقى الماضى بالحاضر بسهولة، وحيث يتم التحرك عبر الزمان والمكان بيسر شديد....

المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى

د. إبراهيم أحمد شعلان

مقدمة:

أبدأ هذا البحث بالتعليق على عنوان المؤتمر الذى القى فيه وهو «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرارية والتغير». وهذا العنوان قد يعنى سؤالاً جوهرياً فى حياتنا المصرية عما تحتاجه مصر، هل تنظر إلى الماضى باعتبار أنه يشكل عنصراً هاماً فى حياة المصريين، وهو ما يعنى الاستمرار والتواصل مع الماضى، أو تنظر إلى ضرورة التغيير وهو ما يعنى التعديل والتطوير المناسب لظروف الحياة المستجدة والمتغيرة على الدوام، أو حتى تجاوز الماضى باعتباره حدثاً انتهى بظروفه وملابساته والتفاعل مع الحاضر والتطلع إلى المستقبل هو الأساس والهدف؟

فإذا أمعنا النظر فى هذه النصوص وجدنا أنه رغم ما قد يبدو من تناقض ظاهرى بين المثل الأول والمثل الثانى - وهو فيما نعتقد تناقض لفظى فقط - فإن الأول يحذر من الاستغراق فى الماضى والهروب فى دروبه، وهذا الأسلوب التحذيرى يعنى أنه يجب النظر إلى الحياة المعاشة وإلى المستقبل، ويعنى أن الاستغراق فى الماضى يعوق الحياة والحركة ويعطل الطاقة والحيوية الإنسانية عن الاندماج فى إيقاع الحياة المعاصرة، ويرى المثل أن الحاضر هو الذى يجب أن يستأثر بكل الطاقة الإنسانية وأن الماضى انتهى، ولا معنى لمجرد التفكير والانشغال به.

والعجيب أن الأمثال الشعبية قد أجابت إجابات مباشرة على هذا التساؤل فى ثلاثة نصوص.. الأول فى شكل تحذيرى يقول «اللى يبص وراه مايشوفش قدامه»، والثانى على شكل نصيحة.. فيقول «بص وراك عشان تشوف قدامك»، أما الثالث فهو فى شكل رأى عام فيقول «اللى مالوش خير فى قديمه مالوش خير فى جديده».

* اشترك هذا البحث فى مؤتمر «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرار والتغير» الذى عقد فى ١٢/٤/١٩٩٣م.

سيتناول البحث خمسة مفاهيم هي : التمايز الطبقي، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعي، الإدارة.
أولا : التمايز الطبقي :

إن الذى يتابع مجموعة الأمثال التى تشير إلى هذا الموضوع سوف يلاحظ مجموعة من المصطلحات تعبر بدقة عن الأوضاع الطبقيّة فى المجتمع، وهى أوضاع تضع طبقة فى مواجهة أخرى، ولا يوجد وسط، ومن هذه المصطلحات / فوق - تحت / البحر - التربة / العين (تحت) - الحاجب (فوق) / العبد - السيد / فقير - مدير / صعلوك - ملك / الغنى - الفقر / الظهر - البطن / البريمو - الترسو / العالى - الواطى / العمدة - الفلاح / ابن ذوات - ابن واطيين. ولدينا أيضاً مصطلحات الذوات والغز (الترك) والباشا والنقيب، وهى مصطلحات تحمل دلالات سوف نشير إليها فيما بعد. ونحن نعتقد أن التكوين النفسى والروحى قد جاء من مصدرين رئيسيين أحدهما : إسلامى وهو الأكثر أهمية والأقرب إلينا والفاعل الرئيسى فى سلوكنا، والثانى : فرعونى يبدو خافت التأثير، وهو يمثل مجرى صغير يغذى هذا المفهوم.

فأما المصدر الإسلامى : فقد جاء فى القرآن الكريم قوله تعالى : «وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَائِفَ فِي الْأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِّيَبْلُوَكُمْ فِيهَا أَلَا تَرَى أَنَّ رَبَّكَ سَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ» (الأنعام / ١٦٥). ويقول ابن كثير فى تفسيره : جعلكم تعمرو فيها جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن وخلفاً بعد سلف (ورفع بعضكم فوق بعض درجات) أى فآوت بينكم فى الأرزاق والأخلاق والمحاسن والمساوىء والمناظر والأشكال والألوان وله الحكمة فى ذلك. وقوله تعالى (ليبلوكم فيما آتاكم) أى ليختبركم فى الذى أنعم به عليكم، وامتحنكم ليختبر الغنى فى غناه ويسأله عن شكره والفقر فى فقره ويسأله عن صبره^(١). وجاء فى آية أخرى قوله تعالى «أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَةَ رَبِّكَ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِّيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سَخِرِيًّا وَرَحْمَةً رَبِّكَ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ» (الزخرف / ٣٢). ويقول ابن كثير فى تفسير هذه الآية «قال عز وجل مبينا أنه قد آوت بين خلقه فيما أعطاهم من الأموال والأرزاق والعقول والفهوم وغير ذلك من القوى الظاهرة والباطنة، وقوله جلت عظمتة «ليتخذ بعضهم بعضاً سخرياً» قيل معناه ليسخر بعضهم بعضاً فى الأعمال لإحتياج هذا إلى هذا وهذا إلى هذا. هذا ماقاله السدى وغيره، وقال قتادة والضحاك «ليملك بعضهم بعضاً»^(٢).

أما المثل الثانى فهو يرى أنه لايجب إسقاط الماضى لأنه مصدر العظة والعبرة ومصنع التجارب ومنطلق النصائح التجريبية. ومنطق المثل الثانى هو أن التاريخ يعيد نفسه، وإنسان الماضى فى تفاعله مع ظروفه ومحيطه لا يختلف عن إنسان الحاضر، ومن ثم فإن تجارب الماضى هى النصائح الحاضرة لمواجهة الحاضر. وهذا ما ركز عليه المثل الثالث.

وهذه الاتجاهات ليست اتجاهات البسطاء من الناس فحسب، ولكنها أيضاً تعكس آراء وفلسفات العلماء والباحثين، فنصوص الأمثال عبارة عن مشاهد أو تجارب الماضى شاخصة بيننا يصوغها العلماء والشعبيون كل بطريقته وأسلوبه. والواقع أنه لا يوجد مجتمع أيا كانت حداته قد أسقط الماضى، ولكن يختلف التعامل مع هذا الماضى من مجتمع إلى آخر.

وقد يكون من المناسب أن نقف قليلاً عند مصطلح يتقدم الصياغة المثلية، وارتبط بها ارتباطاً وثيقاً، وهذا المصطلح هو مفتاح الموضوع السياسى فى المثل والهدف فى أن واحد. فقد تعود الناس على مصطلح «على رأى المثل» قبل إطلاق المثل، فمعنى كلمة «على» فى الصياغة تعنى «المواقعة» أما كلمة «رأى» فهى تعنى موقف، والموقف هو مجموعة من الأحوال فى اتجاه واحد، وفى المجال السياسى تعنى كلمة «الرأى» يكون «مع» أو «ضد» أو «بين بين»، وإن فالمثل يعبر عن رأى وموقف «مع» الكلام المطروح «أو ضده» أو «بينهما»، أو هو الرأى والرأى الآخر بلغة الديمقراطية السياسية، بصرف النظر عن شكل الصياغة (نصيحة / تحذير / سخرية / هجوم / تبرير)، وهذا الموقف لا يعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنه يمتد إلى الجماعة. ومن ثم فالموقف هنا هو «رأى عام» أو بمعنى آخر إن المثل هو سياسة السلوك الفردى والسلوك الجماعى.

فالمثل الذى يقول «نسيت يافلاح إالى كنت فيه.. كعبك المشقق والطين مالى» أو المثل الذى يقول «تأكل الفلاح فتاح.. ينزله جعضيض»، ألا يمثل هذا الرأى موقفاً جماعياً لطبقة معينة ذات دور فاعل وخطير فى المجتمع حتى وقت قريب، وما زالت تؤثر بشكل أو بآخر عن طريق التداعى والتوريث حتى أيامنا هذه، ألا يعكس هذا موقف الاقطاعى من أحد الفلاحين تجرباً على عمل أو رأى أو قول يرى هذا الاقطاعى أنه ليس من حقه، فيحوّل المثل على لسانه إلى سوط يلهب به ظهر الفلاح، ويشل إرادة التحدى أو حتى التملل من القهر والظلم والجور لديه. والمثل بهذا يعتبر إحدى وسائل الإرهاب الفكرى لتدعيم السيطرة.

ويفسر صاحب تفسير الجلالين الآية : «نحن قسمنا بينهم معيشتهم فى الحياة الدنيا» فيقول «جعلنا بعضهم غنيا وبعضهم فقيرا» ورفعنا بعضهم بالغنى (فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم (الغنى) الآخر الفقير (سخريا) مسخرأ فى العمل له بالأجرة. ويفسر الآية «وهو الذى جعلكم خلائف فى الأرض ورفع بعضكم فوق بعض درجات ليبلوكم فيما آتاكم» فيقول «رفع بعضكم درجات بالمال والجاه وغير ذلك ليختبركم ليظهر المطيع منكم والعاصي»^(٣).

والتفسير الإسلامى بهذا يتحدث عن التفاوت فى الرزق والأخلاق والعقول والمناظر والأشكال والألوان واختبار النفس الإنسانية بالرضى والشكر على الغنى والصبر على الابتلاء بالفقر، وأيضا لهدف آخر مادى بقصد العمران بإحتياج الغنى للفقير وتسخيره فى الأعمال لعمران الأرض، وإحتياج الفقير للغنى بتقديم جهده وطاقته للحصول على استمرار حياته والصبر على المشقة والابتلاء.

وهذه الدرجات التى أشار إليها المفهوم الإسلامى لا تقتصر على البشر العاديين، ولكنها تمتد لتشمل الأنبياء، فيقول جل وعلا «وَتِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ مِنْهُمْ مَنْ كَلَّمَ اللَّهُ وَرَفَعَ بَعْضَهُمْ دَرَجَاتٍ» (البقرة / ٢٥٣).

فالإسلام يتحدث عن واقع بشرى بوجود التفاوت بين البشر فى الجانبين المادى والروحى، ولذلك أقر بالطبقية بهدف التعاون والتكامل خدمة لهدف أسمى وهو عمران الأرض.

ولاشك أن هذا المفهوم عنصر هام يطرق أسماع المسلمين فى كل الأوقات، ولامجال هنا لإبراز الجانب الآخر من الصورة الإسلامية، وهو جانب المسؤولية الملقاة على عاتق الغنى ومن على شاكلته، أو المسؤولية المترتبة على هذا التفاوت الطبيعى. وهى مسئولية شدد عليها الإسلام حتى أصبحت فى بعض صورها أصلاً من أصول الإسلام الخمسة وهى «الزكاة»، فضلاً عن مفاهيم الصدقة والرحمة والعطف والتكافل والتعاون.. إلخ مما قد يخرجنا عن الموضوع الرئيسى وهو الطبقية.

فإذا إنتقلنا إلى التاريخ الفرعونى وجدنا نفس الاتجاه. فقد جاء فى حكم وأمثال بتاح حتب «إذا كنت ضيعاً فسر فى ركاب رجل عظيم فتكون أعمالك مباركة أمام الرب، وإذا عرفت رجلاً صغيراً ارتفع فصار عظيماً فقدم له فروض التجارة والاحترام التى تتناسب مع المركز الذى وصل إليه» ويقول الحكيم فى مكان آخر «ليكن مسلكك متزنًا عندما تكون بين النبلاء ولبقا أمام سيدك ومولاك ولتفعل كل ماأمر به»^(٤).

فالنص يؤكد على طاعة العظيم لأنها ترتبط بالمفهوم الدينى وهو رضا الله، ويشدد على توقير الصغير الذى انتقل إلى مصاف العظماء، بمعنى احترام العظيم أو احترام الطبقة العليا، وبمعنى آخر القيمة لذاتها. كما يؤكد النص على ضرورة السمع والطاعة، وبجانب هذا تشدد المفاهيم المصرية القديمة على مسئولية الكبير إزاء الصغير.

معنى ذلك أننا أمام مصدرين رئيسيين للتأكيد على مفهوم الطبقة وكلاهما يربط هذا التأكيد بالمفهوم الدينى، ولاخلاف لنا مع ذلك لأن هذه القضية هى إحدى سنن الكون الرئيسية، لأن البشر ليسوا سواء. وقد اعترف النص المثلث بذلك صراحة فقال «ربنا ما سوانا إلا بالموت»^(٥) بمعنى استحالة المساواة بين البشر إلا بعد العودة إلى التراب.

والواقع أن هذه البديهية الحياتية لاتمثل مشكلة، ولكن المشكلة فى سوء استخدام الحقائق الإنسانية أو فى التطبيق، فلو تابعنا النصوص المثلية التى ترصد الطبقات وتحدث عن العلاقات بينها لوجدناها تدور حول العناوين التالية :

١ - الياس والا يئاس :^(٦)

الى يبص لفوق يتعب/.... صوابك مش زى بعضها/...
ايش جاب البحر للترعه قال لده طلعه ولده طلعه/.. العين
ماتعلاش عن الحاجب/.... السبع سبع ولو فى السجن
عاشا والكلب كلب ولو سموه باشا... إلخ.

٢ - الاستعلاء والتحقير :

ايش جاب العبد لسيدته قال لده طلعه ولده طلعه^(٧)/...
عامل مدير ولا تعامل غفير / العب مع العبد يورك شقه
/ ايش جابك ياصعلوك بين الملوك / هى الترعته تقول للبحر
انت رايع فين / الفلاح لما يتمدن يجيب لاهله نصيبه... إلخ.

٣ - التهديد والتحذير والردع :

مش كل الطير اللى يتاكل لحمه / لما أنا أمير وأنت أمير
مين يسوق الحمير / هتربط حمارك جنب حمار العمده؟ /
هتربط حمارك جنب حمار الكتبه... إلخ.

٤ - الإحساس بالظلم والقهر :

آخر خدمة الغز علقه / ابن الطبيب عينه بتطيب وابن
الفقير فقير / ناس هايصه وناس لايصه / اللى مالوش
ضهر ينضرب على بطنه / ناس تنحب وناس تنضرب
بالكرياج... إلخ.

٥ - التسليم والاستكانة :

الدنيا ذى زى قطر السكه الحديد فيها البريمو وفيها الترسو / عمر الكلب مايبقى سبع / الميه ماتجريحش فى العالى / قال ياقرء هايسخطوك قال هيعملونى غزال / ربنا ماسوانا إلا بالموت / ناس فوق وناس تحت... إلخ^(٨).

ولاشك أن كل هذه العناصر تؤدي إلى بعضها إذ إنها سبب ونتيجة فى آن واحد، فالإأس والاستعلاء والتحقيق والتهديد يؤدي إلى الإحساس بالظلم والاستكانة والتسليم بأزلية التفرقة، كما أن الاستكانة والتسليم يؤديان إلى التماهى فى الاستعلاء والتحقيق، وكلاهما يؤدي إلى اليأس من القدرة على تغيير الأحوال. وقد بلور أحد الباحثين هذه القضية، بعد أن أجرى دراسة ميدانية، فى القول «بأن علاقات القوة تميل نحو فرض القوة المطلقة القائمة على السيطرة والاحتواء، ومن الناحية الأخرى تميل علاقات القوة إلى التبلور حول علاقات خضوع وتبعية»^(٩)، ويرجع أحد العلماء هذه الطبقة إلى عوامل ثلاثة هى : جمود الطبقة، والفهم الدينى الخاطىء لمبدأ المساواة، والتنشئة العائلية^(١٠).

ومن ناحية أخرى فإن متابعة هذه النصوص - وهى مجموعة عشوائية - تدلنا على أن بعضها واضح الصدور عن الطبقة العليا، وهى الأمثال الخاصة بالتحقيق والتهديد والردع بقصد التخويف والتجسيم. وهذه تعكس سيكولوجية الطبقة التى تصدرها.. ويكفى أن نقف عند المثل الذى يقول «الفلاح لما يتمدن يجيب لأهله نصيبه» بمعنى أنه لو حاول الإقتراب مما فوقه فأنه سوف يقلب سنن الحياة التى تؤدي إلى كارثة، ونحن لا نتفق مع العقاد الذى يعلق على هذا المثل فيقول «وهو - أى المثل - فيما يلوح لنا من وضعهم - وضع الفلاحين - لامن وضع الأجانب المتمصرين لأنه - المثل - أدنى إلى السليقة المصرية بما فيه من روح الفكاهة والتهكم.. وإن كان المثل فى مغزاه لايدل على تجرد الفلاح من القدرة وخلوه من دوافع الطموح»^(١١) وذلك أن التصاعد الاجتماعى لم يكن مقبولا، إذ إن مجرد التفكير فيه كان يقابل بالشدة. وفى عهد محمد على عندما أراد أن يعتمد فى جيشه على الفلاحين كانت هناك تحذيرات من الأجانب والطبقة المحيطة به من خطورة الإقدام على هذه الخطوة.

وهذه الطبقة تركز على إقامة الحواجز الأبدية ونقلها لدى البسطاء من الشعور إلى اللاشعور حتى تصبح جزءاً من السلوك التلقائى الذى يصدر عن اللاوعى، وأوصله الناس إلى استحالة المساواة فى الحياة «ولامساواة إلا فى الموت».

والبعض الآخر من هذه النصوص صادر عن الطبقة الدنيا، وهى الأمثال التى تتحدث عن الظلم بصوت خافت أقرب إلى الهمس والوشوشة، إن صح هذا التعبير، وهى تحمل فى ثناياها نفثات الألم المغلف أو الممزوج باليأس والقنوط، وحتى عندما تكون هناك رغبة شكلية فى المساواة من طرف الطبقة الدنيا سريعاً ماتصدر صيحات الاستنكار والتخويف «هتربط حمارك جنب حمار العمده» أو «هى الأصول تاهت»... إلخ.

أما من الناحية العددية فإن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة العليا تزيد قليلاً عن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة الدنيا، بدليل وجودها الذى يميل للزيادة. فنحن إذن أمام فعل ورد فعل، أو كما يقول قانون الديناميكية «كل فعل له رد فعل مساو له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه». ورد الفعل هنا كما رصده أحد العلماء هو شيوع فولكلور الضعف والاستكانة والشكوى والسخرية أحياناً^(١٢) «واللى يبص لفوق يتعب»، أو «اللى يبص لفوق رقبته توجه».

ومن ناحية أخرى فإن التفاعل الطبقي كما تصوره النصوص قائم على طبقتين ولائالهما، ويكفى أن نرى تلك المقابلات التى تلح النصوص فى التعبير بها كالبحر والترعة، وهى ظاهرة ريفية ملموسة، والعبد والسيد، وهى ظاهرة كانت موجودة حتى نهاية القرن الماضى، والصعلوك والملك والأمير والغفير، وكذلك العين والحاجب ووضعهما فى الجسم البشرى، والبريمو والترسو، وهى كلمات حضارية ظهرت مع اختراع السكك الحديدية وإنحدار المياه من أعلا واستحالة العكس، والقرء بدمامته والغزال بجماله ورشاقتة. وكل هذه التقابلات أو المقارنات تعمق أسلوب التعامل وتؤكد على قوة الفوارق الطبقة.

ويلاحظ أن الأمثال وهى تعرض علينا أسلوب التعامل بين الطبقتين لاتوضح طبيعة كل طبقة ومكوناتها المادية والفكرية، ولكنها تشير إلى ذلك من طرف خفى ناتج عن التفاعل والممارسة والاحتكاك اليومي، فإذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة العليا / كالغز (الترك)، الطبيب، السيد، الملك، النقيب، العمدة، الأمير، الباشا، الغنى، السعيد... إلخ.. فإنها فى حقيقة الأمر لاتعطينا أكثر مما يظهر فى الممارسات. وإذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة الدنيا وهى : الفقير، العبد، الصعلوك، الفلاح، الغفير، العريان، العويل، الخدام... إلخ فإنها بالمثل تؤكد ما يدور بين الطرفين من خلال إيقاع الحياة، ولكننا نستطيع أن نقول إن الأتراك كونوا الطبقة الحاكمة فى مصر لمدة أربعة قرون حتى بداية القرن

العشرين، وإن العناصر الأخرى كالنقيب والأمير والباشا والغنى... إلخ هي مما يدور في فلك الترك، ويدعم هذه الطبقة المال والسطوة والمكانة.

وقد يتساءل أحدنا في إستفهام إنكارى : هل هذه الفئات بمسمياتها موجودة في أيامنا هذه؟ وأستطيع أن أقول عن اقتناع تام إن هذه الفئات موجودة وتؤدي دورها، فالباشا لم يعد له وجود في الواقع، ولكن رموزه وقيمه وسلوكياته مازالت تلعب دوراً هاماً في المجتمع، والأمير اختفى منذ عشرات السنين - على الأقل كان موجوداً حتى نهاية الملكية (١٩٥٢) - ولكنه موجود في داخل سلوكيات بعض الفئات، والعمدة اختفى في أعقاب الثورة، ولكنه موجود في رموزه الفاعلة في الريف ممثلة في الأكابر والصفوة والتحيز للغنى أو صاحب المال، ربما رغبة في بعض نواله، فيقول المثل «الغنى يطاطوا قُدَّامه والفقير يدوسوا عليه»، و«مالك محمول قال وراه مأكول»، و«الغنى شكَّته شوكة قامت الدنيا كلها بدوكة والفقير قرصه تعبان قالوا كان فين داير محتار؟».

هذه العلاقات بين الطرفين لا تقوم على نصوص مكتوبة، ولكنها أساساً قامت على معايير التفاعل والمناخ الاجتماعي الذي دعمته في بعض مراحل التاريخ قوانين وقرارات قامت على القوة والغلبة، كقوة المال أو قوة السطوة الأسرية أو قوة التأثير أو قوة النفوذ، وهي قوى أوصلت «الناس إلى تحت» إلى القناعة أو التسليم المطلق بهذه الفوارق حتى وصلت هذه الفوارق إلى تلك الفوارق التي بين السبع والكلب^(١٣) أو بين القرد والغزال أو تلك الفوارق التي بين أصابع اليد الواحدة. وهو ما يتفق مع ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: «إن الحراك بين الطبقات ضئيل للغاية بشكل لا يستطيع الفرد تمييزه (وبخاصة في الأزمنة القصيرة) فهناك أوضاع بذاتها تنتظر الفرد منذ ميلاده وتظل تلازمه حتى وفاته وهو غير قادر على تغييرها» أو كما يقول المثل «المتعوس متعوس ولو علقوا في راسه فانوس» أو أمثال الاستحالة والتعجيز «العين ماتعلاش على الحاجب».

وطبيعي ألا يتوقف رد الفعل على التسليم والشكوى، ولكنه يعبر في ذات الوقت عن الكراهية «العين ماتكرهش إلا الأعلى منها»، وهو تعبير عن الصراع الدفين بين طرفين غير متكافئين.

ثانياً : أصحاب القوة الاجتماعية :

إن هذه الصورة التي قدمتها الأمثال عن الطبقة لاستطيع أن تعطي الأبعاد الكاملة للوضع الطبقي، ذلك أن

الطبقية لا تعبر عن الواقع بمفهومها الظاهري / الباشا، الملك، النقيب، الغنى، السيد، العبد، الفقير... إلخ. أو هي عبارة عن طبقة عليا دائمة الإفتراء على الطبقة السفلى، أو أنها طبقة عليا بمعنى دوام التسلط والتحقير والظلم وطبقة سفلى بمعنى دوام الخوف والاستكانة والكراهية، ذلك أن أمور الحياة والمعاش لا تستقيم تماماً مع الانحراف الكامل لكفتى الميزان، ولكنها تستقيم مع حق الانتفاع المتبادل في نطاق دوام الانحراف النسبي في ناحية دون الأخرى، أو ضرورة التعامل بين الطرفين في نطاق الظروف الاجتماعية والمناخ العام، فالمثل يقول «اللى مالوش كبير يشتري له كبير، ومثل آخر يقول «اللى تيجي له المصايب يدق الأبواب العاليه».

ومن ناحية أخرى فإن الطبقة لاتعنى العلاقة الأفقية بين الناس فحسب، ولكنها تعنى أيضاً الماضي والحاضر. وفي مجتمع كالمجتمع المصري فإنها تعنى الكثير، ويتمثل هذا في الماضي الذي يحاول أن يشدد من قبضته «بص وراك عشان تشوف قُدَّامك» وهو يقول إنه المرشد والدليل في طريق المستقبل المجهول، والحاضر الذي يحاول أن يخرج من أسر الماضي ويمزق قيوده، والذي يقول عنه المثل «اللى بيص وراه مايشوفش قُدَّامه».

والماضى عند الأمثال يعنى الأصل والعراقة والقديم والحسب والنسب والكبير والمقامات... إلخ. وكلها مصطلحات أو مفاهيم تركز على الماضي وتحاول الربط الوثيق بين الحاضر بإيقاعاته وبين الماضي مصنع التجارب الجاهزة. وفي المجال يقول المثل «الأصل مايكذبش» بمعنى أن الماضي يعنى الصدق والثبات، وأنه عبارة عن صفحة من الحياة قد اكتملت معالمها، وهو ما يعطى الثقة في صدقها. ويقول المثل في سبيل التحذير أو حتى الردع «أصله يُردَّ عليه».

والنصوص المثلية ترى أن الماضي هو أساس الحاضر، وأن نسيان الماضي هو «توهان»، ضياع للحاضر، فيقول «من فات قديمه تاه دور عليه ماالتقاء» ويقول مثل آخر «من نسي أصله خساره العتاب فيه» بمعنى أنه قد انحرف عن جادة الصواب وخرج عن قيم المجتمع الراسخة، ولم تعد تجدى معه النصائح، ومن ثم فقد «رمى المجتمع طوبته» أى لم يعد يمثل طوبة في جدار المجتمع، أو هو طوبة غير صحيحة ولا تصلح في بناء الجدار الاجتماعي. ويقول مثل آخر «أصلك فصلك»، ويقول مثل آخر «اللى مالوش خير في قديمه مالوش خير في جديده» وكلها تؤكد على العراقة وتحذر من نسيان

الماضى أو اهمال تجاربه وعظاته، وهو ما يؤكد الميل النفسى لدى المصريين إلى الاهتمام أو الركون إلى النمط والنموذج أو القوالب الجاهزة.

ومن جانب آخر فإن الماضى يعنى الجذور والأحساب والأنساب أو العصبية، فيقال للشخص على سبيل الاعجاب أو المرح «محسب ومنسب» أو يقول أحدهم فى مجال الدفاع عن العراقة والحسب «إن شلنا المخالى إحنا اللى صيتنا غالى». و«الصيت» لا يعنى الشهرة فحسب، ولكن يعنى امتداد العراقة، وهو ما يعنى أيضاً أن الأصل يتقدم على المال فى تشكيل الوضع الاجتماعى والعصبية الأسرية.

والحقيقة أن هذه الظاهرة الاجتماعية لم تأت من فراغ، ولكنها موجودة لتؤدى وظيفة اجتماعية تعود بالنفع على الجماعة، وهى تأتى أيضاً من بروز نوعية من الأفراد تقوم عليها العصبية والعراقة، وهؤلاء الأفراد يلعبون دوراً هاماً فى رفع شأن الأسرة وتدعيم المكانة بما يقدمون من خدمات متميزة للمجتمع، أو على المستوى الفردى، مما يعجز عنه الغير من بسطاء الناس. فهم أقدر على حل المشكلات اليومية بين الأفراد بما لهم من تأثير وسيطرة، وأقدر على فرض سطوتهم وانجاز مشاكل الناس مع الجهاز الإدارى وغيره. وقد أشار إلى هذا أحد الباحثين الميدانيين فى علم الاجتماع فى إحدى مناطق الريف فقال «ومنطلق الفلاحين أن هناك عين تنكرم لها ألف عين» وأيضاً «علشان الورد ينسقى العليق»، ويضيف إلى ذلك قوله «ويعتقد الناس فى قدرة هؤلاء على التحدث مع الموظفين الرسميين بطريقة تدل على الشهامة وبحيث يحترمه الطرف الآخر»^(١٥). ويشير الباحث إلى تصورات الجماهير عن الصفوة فيقول «نجد أن تصورات الأفراد للرجال الذين يسلمون لهم زمامهم تأتى على النحو التالى : أنهم أكثر الناس حكمة وأكثر الناس احتراماً وبيوتهم ملتقى الجميع ومكان حل النزاعات، ولدى الفلاحين اعتقاد بأن هناك من هو أكثر قدرة على التعامل مع مشكلات الحياة ومن هم أدرى بمجريات الأمور وأقدر على فهمها، ويؤمن معظم الناس بأن الحياة قائمة على مبدأ التدرج^(١٦).

إن هذه الصورة التى قدمها الباحث الميدانى لا تختلف عن نصوص الرصد المثلية فى شىء، بل إن النصوص أكثر توضيحاً رغم كثافتها الأسلوبية، فيقول المثل «كبير القوم خادهم» فكلمة خادم تشمل كل نواحى الحياة، بل هو جزء هام ومكمل لحياة البسطاء من الناس، ويأتى مثل آخر ليقدم لنا بدقة الموصفات المطلوبة فى الكبير فيقول «الكبير كبير بمقامه كبير بعقله كبير بقلوسه» وهذه العناصر الثلاثة :

الأصالة + رجاحة العقل + المال هى ما يحتاجه البسيط من الناس. فالمقام أو الأصالة عنصر فاعل فى التأثير على الجهاز الإدارى وينبعث الهيبة فى الموظف الإدارى، ورجاحة العقل عنصر هام فى مواجهة المشاكل التى تتور بين الناس، وهى مشاكل يومية لا يستطيع حلها إلا الشخص العاقل المؤثر على الطرفين المتصارعين أو المتنازعين، وبذلك يستقر المجتمع وتسير الحياة. والعنصر الثالث وهو المال فإنه يساعد فى العسرة، وليس للبسطاء ملجأ فى الضوابط المالية إلا الأغنياء. وهذه العناصر الثلاثة هى ما يفتقدها البسطاء من الناس، وهم فى مسيس الحاجة إليها، وليس أمامهم إلا اللجوء إلى من يتمتعون بهذه الصفات، ومن هنا يشدد مثل آخر على أن معرفة الناس الكبار كلها مكسب أو مكاسب.

ونحن لانستطيع أن ندرك مغزى أسلوب التوارى وراء الكبير، أو اللجوء إلى أصحاب المقامات، إلا من خلال معرفة حالة التباعد القائمة بين بسطاء الناس والسلطة، أو الخوف من الاحتكاك مع السلطة، ومن ثم فليس لدى هؤلاء الناس إلا اللجوء إلى ذلك الشخص الذى يقدر على حل تناقضاتهم مع السلطة أو مشاكلهم اليومية مع الجهاز الإدارى، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «اللى مالوش كبير يشتري له كبير»، وذلك لكى يحتفى وراءه، بل ويبلغ البسطاء فى تمجيد الكبار حتى بعد موتهم فيقول المثل «إذا مشيت على قبر الكبار إسرع عضم الكبير فى القبر يجرح». وفى هذا السياق يقول المثل «اللى ما يسمع كلام كباره ياما يجرى له» ويقول مثل آخر «إذا عرفت الخيار تبقى من الناس الكبار».

على أن العناصر الثلاثة السابقة / الأصالة + رجاحة العقل + المال لا تكفى لاستكمال مواصفات الكبير أو صاحب المقام. فهناك عناصر أخرى لابد من وجودها لدى هذا النموذج من الناس، وأهم هذه العناصر التميز الأخلاقى، إذ لا تكفى رجاحة العقل أو المال ولكن لابد من المزايا الأخلاقية كالصدق والجلد والاستقامة وحسن العشرة والطيبة، ويكفى أن نستعرض مجموعة الأمثال التالية التى تبين الموصفات المطلوبة فى الأصالة :

الأصيل يحلف ويصدق والخسيس يحلف ويكذب / الأصل الردى يردى على صاحبه / إذا غاب عليك أصله فتش على فعله / أصله ينبنى عنه / الأصيل قلبك معاه مرتاح / الأصيل ما يعبش / الأصيل يتنحى والنذل لا / الأصل يوجد / العشره ماتهونش إلا على قليل الأصل، ... إلخ، وأيضاً فقد أرتبط الأصل بالهيبة فيقول المثل «اللى له أصل ما ينضربش على بطنه».

الصراحة التلقائية والمباشرة وليست الصراحة النقدية المغلفة بنعومة الدبلوماسية أو حرية النقد، إن صح هذا التعبير.

ثالثاً : الحاكم والمحكوم :

إن الأمثال عندما تتحدث عن الحاكم والمحكوم لا تهتم باللوائح والقوانين التي تحكم علاقة الطرفين، كما أنها لا تنظر إلى هذه العلاقة من الناحية النظرية، فالشعبيون لا يعرفون التنظير ولكنهم يعرفون القيم التي درجوا عليها والعادات التي تشكل حياتهم والتقاليد التي تحكم سلوكهم. ولذلك فإن «الرأى» هو الذى يحكم كل طرف تجاه الآخر، وهو انعكاس مباشر للتعامل بين الطرفين.

والواضح أن كلاهما ينظر إلى الآخر من منظور مختلف تماماً، وهناك فاصل فكري كبير، ولم تقتارب الأفكار فى يوم ما، ويمكن تبرير ذلك فى الماضى بأن الحاكم كان غريباً عن المصريين طوال مئات السنين. والبسطاء من الناس لا يفهمون فى مصطلحات التنظير ولا علاقة لهم بالديمقراطية أو الاشتراكية أو الرأسمالية وغيرها من المصطلحات^(١٩)، ولكن هؤلاء الناس يفهمون فى علاقة المصالح الآتية، فمن يلبى هذه المصالح والطلبات «فاهلاً وسهلاً» ومن يساعدهم على حل مشاكلهم اليومية الصغيرة أو ما يواجهونه خلال معيشتهم فهو «سيدنا وتاج راسنا»، فأساس العلاقة نفعى برجماتى، إن صح هذا التعبير، وأذن فلسفة البسطاء من الناس فلسفة عملية تهتم بالمحافظة على إيقاع الحياة اليومية دون إزعاج أو توترات قد لا يقوى على حلها بمفرده.

أما الحاكم فهو ينظر إلى المحكوم من زاوية مغايرة تماماً، فهو الأمر الناهى وعلى المحكوم السمع والطاعة، وأوامر الحاكم كأوامر الجيش للجندى «طع الأمر ولو غلط»، وهو أسلوب من أساليب الإرهاب والتخويف، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «إن كان صباعك عسكرى اقطعه» كتعبير عن الكراهية الشديدة. ومن هو العسكرى فى سلسلة الوظائف الحكومية؟! إن رتبة العسكرى - عسكرى البوليس أو الجيش - من أقل الرتب شأناً فى هذه السلسلة الطويلة إلا أنه أكثرها احتكاكاً بالناس.

والذى لاشك فيه أن هذا التباعد بين بسطاء الناس، وهم الكثرة الغالبة فى المجتمع، وبين الجهاز الحاكم قد دفع الناس، عندما تقهرهم الظروف وتضطهرهم إلى التعامل معه، إلى اللجوء للوسطاء، وهم نخبة عالم الريف والكتبة العموميون فى الأحياء الشعبية فى المدن، وقد أدنى ذلك إلى عدم وجود نوع من العلاقات الإنسانية بين الطرفين على غير طبيعة المصريين.

وهذا ما يؤدى بنا إلى القول بأن الأصالة ليست كلمة خالية من المضمون الإيجابى، ولكنها تكليف ومسئولية اجتماعية، وهذا هو المفهوم العملى لكلمة الأصالة فى جانبها المادى والروحى، ومن ثم فإن على بسطاء الناس السمع والطاعة والتقدير، وأن «الناس مقامات»، بما يعنى الحتمية الطبيعية. وهو هو مانراه عند قدماء المصريين، فقد جاء فى نصائح الأب لابنه باقتفاء آثار الجدود وسلوكهم فيقول له «فإذا استمعت ووعيت ما ألقىته عليك فإن كل صنيع لك سيكون على غرار عمل الأجداد، أما انطباق هذه الأشياء على العدالة فالفضل يرجع لهم - الأجداد^(١٧)».

فالاهتمام بالأصول منذ القدماء المصريين هو اهتمام بالقيم والأخلاق والسلوك... لماذا؟

«لأن ذكرها لن تمحى من أفواه الناس، ولأن نصائحهم جديرة بالتقدير وكل كلمة ستنتقل، ولن تمحى من هذه الأرض أبداً^(١٨)».

ولاشك أن الطبقة وما ارتبط بها من أصول وقضايا اجتماعية وأخلاقية وسلطة مالية قد رتب لها ضرباً من النفوذ يعادل وقد يتفوق على سلطة الحاكم الرسمية، ويكفى هنا أن نشير إلى قضية الانتخابات منذ ما قبل الثورة وحتى الآن، فقد يكتل أصحاب النفوذ والسطوة مجتمعاتهم المحلية فى اتجاه المرشح الذى يريدونه، ونحن نلاحظ كيف تتحرك الجماهير - خاصة فى الريف - بشكل إلى فى اتجاه صفوتهم أو أصحاب النفوذ فيهم، ونحن من جانبنا نفسر ذلك على أنه نوع من الولاء الشخصى أو نوع من رد الجميل أو نوع من تبادل المنافع على الطريقة الريفية والتي فرضتها الظروف وتشابك العلاقات.

ونستطيع أن نقول إن الطبقة قد ارتبطت فى حدها الأعلى بالظلم والقهر والبطش، وفى حدها الأدنى بشيء من الرحمة أو التكافل الاجتماعى^(١٩).

وبصرف النظر عن صحة هذا أو رجحان كفة الظلم على العدالة فى معناها الشامل، إلا أنها تعبر فى النتيجة النهائية عن علاقة بين الناس إلى فوق والناس إلى تحت. ونحن على أية حال نعرض بعض أوجه الصور السياسية بقدر ما يتراءى لنا فى النصوص المثلية، معتقدين أن هذه الصورة مازالت تؤدى دورها بشكل أو بآخر، وأن النصوص المثلية تعبر بصراحة صارخة عن واقع اجتماعى فى طرفيه السلبى والإيجابى، وهى ميزة لا تتمتع بها النصوص الأدبية الرسمية، وخاصة فى المجتمعات المتخلفة أو التقليدية، وهى

والأمثال - فيما نعتقد - من أهم النصوص التي رصدت هذه الظاهرة، وأبرزت رؤية كل طرف للطرف الآخر «وبعظمة لسانه» كما يقول التعبير المثلّي، وفي هذا المجال فمن المناسب أن نستعرض مجموعة من النصوص ونكشف عما بداخلها من اتجاهات الأفكار وأبعادها النفسية والاجتماعية.

ومع أن الكثرة الغالبة من الأمثال - في هذا البحث - مما يأتي على لسان المحكوم، إلا أننا نلمح بعض النصوص التي قد تأتي على لسان الحاكم لتدعيم سلطوته، ومنها المثل الذي يقول «سيف السلطة طويل»، «اضرب أبو بشت يخاف العريان»^(٢٠)، «يا فرعون أيش فرعنك قال مالقيتش حد يُردني»، «يا فرعون أيش فرعنك قال مش لاقى حد يقف قدامي»، «حكم القوى على الضعيف ظالم»، «كل واحد ريس مركبه»، وهي تدور حول تأكيد السلطة بالسيف أو بالضرب أو بالفرعة (بمعنى التسلط والعنف). وأما لماذا وصل الحاكم إلى مرحلة الفرعة فأنه لم يجد معارضة تحد من سلطوته أو عنفه، أو لم يجد أمامه شخصاً يقول له «عندك» أو «الزم حدودك».

ومع ذلك فإن نسبة هذه النصوص إلى مجموع النصوص الخاصة بالحاكم والمحكوم لا تتعدى $\frac{1}{3}$ من المجموع، وهي نسبة طبيعية تتفق مع المنطق وطبيعة العلاقات. فلماذا يلجأ الحاكم للكلام إذا مارس الفعل مباشرة ودون أدنى احتجاج؟ فالكلام هو حيلة المظلوم أو العاجز، والحاكم ليس كذلك، كما أن هذه النصوص - على لسان الحاكم - مما يمكن أن نسميها أمثال الحواجز. أي الأمثال التي تحجز الرغبة في الصعود الطبقي أو هي تقول «يبقى الحال على ما هو عليه»، «اللى أمه الطين وأبوه اللياسه منين تيجي له الكواسه».

فإننا إنتقلنا إلى النصوص التي يرددها الناس وجدنا أنها عديدة ومتنوعة وتعكس أحوال الناس أو رد الفعل إزاء الحاكم وتتمثل في :

١ - الخوف : اللى ينضرب بالكرباج يخاف من صوته / شعب يخاف مايختشيش صفاره تلمه وعصايه تجريه / الباشا من هييته بينشتم في غيبته.

٢ - الطاعة والتسليم : أنا عبد المأمور / أربط حمارك مطرح مايقول لك صاحبه / قوله حاه تسوق الحمير كلها / إحنا أول المنطاعين وآخر العاصين.

٣ - التحقير والذلة : ضرب الحاكم شرف / إحنا لاهنا ولا هناك / اتوصوا بينا ياللى حكمتونا احنا العبيد وانتوا اشتريتونا.

٤ - اليأس : هي الترععه تقول للبحر إنت رايح فين / هي الحيتان لما تجوع تأكل أيه غير السمك الصغير / اللى تحسبه موسى طلع فرعون^(٢١).

٥ - الاحتجاج الخافت : حكم النفس على النفس حرام / هو حكم قراقوش؟.

٦ - السخرية : افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشومه^(٢٢) / على رأى اللى بيقول اللى مايرضى بحكم موسى يرضى بحكم فرعون، وذلك على سبيل السخرية من الفرص الضائعة. وقد ينحو الناس على أنفسهم باللائمة كما يقول المثل «احنا شعب مايجيئش إلا بالعافيه».

والواضح أن هذه النصوص تتراوح بين الخوف الذي يصل إلى حد الرعب حتى لمجرد سماع صوت الكرباج^(٢٣)، وبين الاحتجاج الخافت أو حتى السخرية من النفس عقاباً لها على المذلة والضعف والمهانة والدونية.

وبداية إذا قابلنا هذه العناوين على العناوين التي قدمناها في أمثال الطبقة فإننا لانجد اختلافاً كبيراً. فأمثال التمايز الطبقي تتحدث عن اليأس والتحقير والظلم والتحذير والردع والتهديد والاستكانة والتسليم، أما أمثال الحاكم والمحكوم فهي تتحدث عن التسليم والطاعة والتحقير والذلة واليأس والسخرية والاحتجاج الخافت والخوف، مما يدل على مدى الترابط الموجود بين العنصرين. فالطبقات تعنى سيطرة الطبقة العليا على الطبقة الدنيا، وعلاقة الحاكم بالمحكوم تعنى سيطرة الحاكم على المحكوم، وكلاهما وجهين لعملة واحدة - مسيطر ومسيطر عليه (بفتح الطاء) - والسيطرة تعنى حماية المكاسب والمنافع السلطوية.

ويكفى أن نشير إلى تعليق لأحد العلماء على بيانات وردت في كتاب : كبار ملاك الأراضي الزراعية (ط ١٩٧٥) عن الأعيان والرأسماليين في الهيئات النيابية فيقول «ومؤدى هذه البيانات ودلالاتها أن نسبة تمثيل الأعيان وعناصر الرأسمالية الوطنية في الهيئات النيابية التي شكلت خلال الفترة مابين عامى ١٩٢٤ - ١٩٥٢ لم تقل عن ٣٧ ٪. وبلغت في بعض الأحوال ٥٣,٩ ٪ من مجموع النواب، أما نسبة تمثيلهم في مجلس الشيوخ فلم تقل أبداً عن ٥٠ ٪ من مجموع هيئاته الثلاث، ولم يكن غريباً قط أن تصبح عضوية هذين المجلسين وراثية في بعض العائلات الكبيرة، وتكاد تكون مقصورة عليهم بصفة مستمرة، ومع هذه السيطرة الكبيرة على المؤسسات التشريعية رافقتها سيطرة على السلطة التنفيذية ممثلة في الوزارات^(٢٤). وهناك من القرائن

والبيانات ما يؤكد أن ما يقرب من ثمانى عشرة عائلة من كبار ملاك الأراضي الزراعية ظلت تحتكر مناصب الوزارة إبان الحقبة مابين عامى ١٩٢٤، ١٩٥٢ هى عائلات : غالى، مظلوم، حنا، بركات، روسى، يكن، محمد محمود، صبرى، جمال الدين، علوية، سيف النصر، حامد محمود، عبد الرزاق، عبد الغفار، أباطة، سراج الدين، الوكيل، ويصا^(٢٥).

وفى قطاع الأعمال قبل الثورة يكفى أن نعرف أنه «رغم جهود بعض الحكومات المصرية لتنشيط الصناعات الوطنية وتمصير الشركات نجد أنه عند قيام الثورة كائن رؤساء مجالس إدارة الشركات ينقسمون على النحو التالى :

٢١ ٪ مصريون مسلمون، ٣٠ ٪ أوريون، ١٨ ٪ يهود، ١١ ٪ شاميون، ٨ ٪ يونانيون وأرمن، ٤ ٪ مصريون أقباط. وقد ظلت سيطرة هذه الجماعات الأجنبية واضحة حتى تأميمات بداية الستينات، إذ توضح قوائم الأسماء التى وضعت تحت الحراسة أن نسبة المصريين المسلمين والأقباط لم تكن تزيد على ٢٨ ٪»^(٢٦).

ولاشك أن هذه الأرقام والنسب المنوية تعكس دلالة مثلية منها المثل الذى ردهه المصريون عندما كانوا يعايشون هذه الأحوال، والذى يقول «مصر خيرها لغيرها». وهذا مادعا الشاعر، أحمد شوقى إلى أن يقول «أحرام على بلابل الدوح.. حلال على الطير من كل جنس». أو المثل الذى يتحدث مباشرة على مصر والأجنبى فيقول «مصرنا تاخذ الغرب فى حضنها».

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإحصاءات والدلالات المثلية تعبر عن ظروف الحكم وطبيعته، وايضاً التكوين الاجتماعى، بحيث يمكن القول إن الرؤية الشعبية ممثلة فى النصوص المثلية تلقى ضوءاً على المناخ الاجتماعى ككل، وتعكس من ناحية أخرى عمق النظرة السياسية للأمور من وجهة النظر الشعبية.

أما عن اختلاف رؤية الشعبين للطبقات والحاكم فهو اختلاف فرضه طبيعة الأسلوب بين الطبقة - من حيث هى طبقة ليست لها سلطة رسمية - ولكنها تمارس سلطة فعلية ومباشرة على الناس، وهى متداخلة ضمن إيقاع الحياة الشعبية - وبين الحاكم الذى تسنده سلطة رسمية ومقتنة ومكتوبة. فهذا الاختلاف يظهر فى استخدام السخرية للتنفيس، وايضاً الاحتجاج الخافت الوجمل الذى يطمئن صاحبه إلى أنه لن يصل إلى أسماع الحاكم، لأنه يتردد فى الأماكن الخاصة أو الحجرات المغلقة أو ضمن الحوار

العابر. ويكفى أن يتردد مثل واحد كالمثل «اللى ينضرب بالكرياج يخاف من صوته» بين الناس لكى يبيت الرعب والهلع فى النفوس، ويحجم من يتصور أو من لديه إمكانية التفكير فى الاحتجاج. وقد رصد المثل «الباشا من هيبته بينشتم فى غيبته» بعض الأوضاع النفسية التى تحكم المحكوم والحاكم.

وقد أفاض المؤرخون والباحثون فى رصد هذه العلاقات^(٢٧) وسجلوا ألواناً من العسف والظلم، وقيل إن محمد أبو الدهب قتل فى يوم واحد ستين فلاحاً تحت أقدام الأفيال^(٢٨)، ولاشك أن هذه الصور والمشاهد، التى أفاض فيها الجبرتى^(٢٩)، تدعم المثل الذى صاغه الناس على صورة دعاء بدفع الشر «ربنا ما يوقفك أمام حاكم ظالم»، «يكفيك شر حاكم ظالم»، أو يقول المثل «فر من الحاكم فرارك من الأجرب» أو «السلطان من لايعرف السلطان» كما يقول المثقفون.

الحكم الفردى :

يقول المثل على سبيل السخرية «افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشومه»، والمثل الذى يقول على سبيل التسليم «اللى يركب إحنا خدامينه»، أو المثل الذى يقول «اللى يتجوز ستى أقوله له ياسيدى». هذه الأمثال تشير إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين الحاكم والمحكوم، ولكنها فى الوقت نفسه تشير إلى قضية أخرى ربما كانت من أهم القضايا المؤثرة فى علاقات الحكم بالرعية، وهى قضية وحدانية الحكم، ذلك أن حكم المؤسسات لم يكن له وجود طوال التاريخ، فالحاكم هو السلطة، وعند المحكوم فإن السلطة ليس لها إطار دستورى وقانونى، ولكنها تتطابق مع شخص الحاكم الذى يستطيع أن يفعل أى شئ^(٣٠). والحاكم يرى أنه صاحب المكان بكل ما عليه من أرض وبشر، وهذه الفكرة تعد امتداداً للملكية الخاصة أو البيت الكبير «برعان» أو القصر الملكى أو الإدارة الحكومية، وكلمة «فرعون» وهى اشتقاق من الإصطلاحات السابقة - استعملت منذ بداية الدولة الحديثة خلال عهد تحتمس الثالث - للدلالة على الحاكم نفسه^(٣١).

فالحاكم هو الأرض والنيل، والمحكوم جزء من المنظومة التى يمتلكها، ومن ثم فإن الذى يمنحه الحياة هو الفرعون، والحياة بالنسبة للفلاح هى الأرض، وكلما ازدادت حاجته إلى الأرض والتصاقه بها كلما ازدادت حاجته إلى صاحبها الفرعون : الحاكم، ولم يخرج تفكيره فى أى فترة من فترات التاريخ عن أن «الأرض عرض»، والعرض يعنى الشرف والكرامة والرجولة، وهى صفات يبالغ الفلاح - وهو

أو حتى التفكير فيه. ولأن المصرى كان يعرف استحالة التصاعد الاجتماعى، أو فى أحسن الأحوال صعوبة إيجاد فرصة للتطور الاجتماعى، فقد مالت النغمة السائدة فى النصوص المثلية إلى اليأس والقنوط والتسليم «اللى بيص لفوق يتعب».. إلخ.

وهذه الظاهرة لم يتخلص منها المجتمع المصرى بعد، ويبدو أنها تحتاج إلى سنوات كثيرة للتخلص منها. ومن حقنا فى هذا الطور أن نضع النقاط على الحروف ونقول فى استفهام: هل سمعنا عن أن أحد أبناء المسؤولين من أصحاب المراكز المرموقة تردد على مكاتب القوى العاملة وظل قابلاً فى انتظار قرار التعيين مثله مثل غيره من أبناء البسطاء؟ وهل سمعنا عن ابن لهؤلاء دخل العمل الحكومى باستثناء بعض الأماكن المرموقة كالسلك الدبلوماسى؟! والمجتمع الشعبى يتحدث عن الذى يقفز إلى مكان مرموق سواء فى الحكومة أو فى سوق العمل فيقول «وراه ضهر».

والعجيب أنه فى الوقت الذى أسجل فيه هذه السطور السبت ٤ سبتمبر ١٩٩٣ أجد فى كل من «الأهرام» و«أخبار اليوم» ومجلة «أكتوبر» عدداً من الكتاب يتحدثون عن تغيير القانون، فعزت السعدنى يكتب تحقيقاً فى جريدة الأهرام ١٩٩٣/٩/٤ على الصفحة الثالثة بكاملها تحت عنوان «أصحاب الجاه وأصحاب الآه» يتحدث فيه عن هذه الظاهرة، ويقول: «إن كبار المسؤولين هنا بينهم الوزراء والمحافظون ورؤساء الشركات الكبرى وأصحاب الأعمال الكبار السمان وذوو النفوذ والسلطان قد أصيب الكثير منهم بفيروس الطناش اللعين، وهو يصيبهم فى سمعهم فلا يسمعون أنات الخلق ولا بلاوى الناس، ثم يتسلل إلى أبصارهم حتى لا يشاهدوا المواجه مجسمة أمام أعينهم فى صورة مشاكل ومتاعب وحواجز يومية للهموم.. ويكتب فى الصفحة نفسها الكاتب الأديب يوسف جوهر فى باب الأسبوعى «الصوت والصدى» مقالاً بعنوان «الأشياء الصغيرة» عن شكاوى المتفوقين من خريجى الجامعات وخاصة كليات الطب وتفضيل أبناء الأساتذة عليهم بكافة الطرق.

وفى أخبار اليوم ١٩٩٣/٩/٤ يكتب كمال عبد الرؤوف فى عموده الأسبوعى «قراءات» حول الموضوع نفسه فيقول.. «نحن نفتح الطريق دائماً أمام أشخاص معينين يعتمدون على أشياء كثيرة ليس بينها العمل أو الكفاءة ولا حتى أداء الواجب، وفى الوقت نفسه نغلق باب التقدم والترقى ولا نتيح أى فرصة للمجتهدين ولا نعترف بالحكمة القائلة «أنه لكل

الشريحة العظمى فى المجتمع المصرى - فى التعلق بها والفناء فى سبيلها حماية وعناية، كل ذلك قد أضفى على الفلاح سلوكاً خاصاً موائماً، وأفرز نوعية مناسبة من الأمثال.

والحاكم هو السيد أما المحكوم فهو العبد، إذن فالطرف الثانى محكوم بمشيئة الطرف الأول، وهى رؤية لاعلاقة لها بالتنظيمات الحديثة، وقد ترى على أنها وضع طبيعى، أو بقول ديجى: «فى كل جماعة إنسانية توجد طائفتان من الأشخاص الأولى صاحبة الإرادة الأقوى التى تحكم وتأمر، والطائفة الثانية هى الحكومة الملزمة بالطاعة، أى طاعة الرؤساء وطاعة الرؤوسين، أى بعبارة أخرى طائفة الحكام وطائفة المحكومين. هذه التفرقة بين الحكام والمحكومين نجدها داخل الأسرة والقبيلة والجمعية^(٣٢). نقول إن هذا يمكن أن يكون من الأمور الطبيعية إذا كانت هناك ضوابط تحكم الطرفين فى إطار عملية تنظيمية، بحيث يعرف كل طرف حقوق الطرف الآخر. أما إذا تم تغييب هذه الضوابط فإن العلاقات بين الطرفين تصبح علاقات فردية تحكمها النوازع الفردية على طريقة الفعل ورد الفعل. ويكفى أن نشير إلى قصة المثل «أنا عبد مأمور» والتى تقول: إنه عندما ذهب محمد الدفتردار إلى إحدى القرى وقد له أحد الفلاحين شكوى باستيلاء ناظر الأرض على بقرته وذبحها وباع لحمها واستولى على ثمنها وفاء لتأخر الفلاح عن سداد الضريبة المستحقة، فما كان من الدفتردار إلا أن أحضر الناظر مقيداً وأحضر الجزار الذى ذبح البقرة وطلب منه ذبح الناظر أمام الجميع من أهل القرية، وتوزيع لحمه بيعاً لأهل القرية بثمان مضاعف وفاء لحق الفلاح، وسلم الفلاح ثمن بقرته. وخلال هذا المشهد سأل الدفتردار الجزار لماذا ذبحت البقرة فقال «أنا عبد مأمور» أمرنى الناظر فنفذت ما أمرنى به، وفى عهد محمد على أيضاً أطلق العبد المأمور على رئيس المجلس الأعلى أو مجلس المشاورة الذى أنشأه محمد على. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن العلاقات بين الطرفين هى علاقات فردية أو علاقة سيد بعبد أو أوامر يتم تنفيذها دون معقب.

رابعاً: صعوبة التصاعد الاجتماعى :

يقول العقاد عن علاقة الشعب بالحكومة إن هذه العلاقة هى علاقة مرببة أو مهادنة محتملة، لم تبلغ أن تكون علاقة ود يحرص عليه أو ضمان يحميه إلا فى الندرة التى لا يقاس عليها^(٣٣)، فكيف إذن نتوقع أن تكون هناك فرصة للتصاعد

وينصح ويحذر، أو ما يمكن أن نطلق عليه الصوت السياسى الخافت - لسان حال المجهولين البسطاء فى مواجهة الصوت السياسى الزايق - لسان حال المعلمين.

* * * *

والواضح مما سبق أن هناك علاقة خاصة بين ثلاث قوى إحداهن، وهى القوة الأضعف، وتتمثل فى بسطاء الناس والفلاحين، والثانية فى الطبقات العليا، والثالثة فى الحاكم، وتبين أن الحلقة الأولى وهى بسطاء الناس تتعامل مع كل من الحلقتين الأخرين بطريقة مغايرة، فعلاقة الفلاح مع أبناء الصفوة هى علاقة خدمات عينية ومشاكل حياتية أو حصوله على قطعة أرض يتعامل فيها بالزراعة مع صاحبها، وفى مقابل ذلك يحصل الكبير على خدمات اجتماعية على المستوى المحلى أو القومى كالانتخابات أو المناصب المحلية التى تخدم وضعهم الاجتماعى والمادى، بينما نجد أن علاقة بسطاء الناس والفلاحين بالحاكم هى علاقة ضعيف بقوة قاهرة مسئولة. والغريب أن هذه العلاقة لاستتقيم إلا بالوسيط الذى يستطيع أن يتعامل مع الطرفين، وهم الصفوة من الناس أو «الناس الكبار»، ومن هنا يمكن أن ندرك مغزى المثل الذى يقول «معرفة الناس الكبار كلها مكسب» أو المثل الذى يقول «اللى تجيله المصايب يدق الأبواب العاليه».

وهذه الحلقة الوسطى - الصفوة - ذات أهميه كبيرة بالنسبة للفلاحين فى الريف وبسطاء الناس فى الأحياء الشعبية، ونحن نعتقد أن نشر الوعى السياسى على مستوى المجتمع كله يبدأ من هذا العنصر الوسيط، ذلك أن بسطاء الناس - لكونهم مشغولين بهموم اللقمة ومدفوعين بغريزة حب البقاء لا يعرفون قضايا الفكر السياسى ومشاكله، بمعنى المشاركة فى صنع القرارات العامة أو الوعى بمحلياتهم وليس لديهم - حتى الآن - أدنى الدوافع لتحقيق المشاركة فى القضايا العامة. فكيف لهذا الإنسان أن يدرك مصلحته الحقيقية وهو مكبل بأغلال وقيود من الأوامر والنواهى والتقاليد والنزعات القدرية والخوف من السلطة والكثير من المعتقدات الشائنة (المشوهة)؟.

ولذلك كان على الشخص أن يستفز ذكاه الفطرى للموامة بين متطلبات البقاء على الحياة فى أدنى صورها، وهو ضرب من السياسة يعتمد على المرونة بكافة عناصرها.

تحاشى المواجهة / التسامح / التغاطى / مشى حالك / خلى شويه هنا وشويه هناك / ان فات عليك الغضب اعمله جوده / إذا كان الموج عالى طاطى له / طول روحك / طول

مجتهد نصيب». وبكل صراحة هناك أيضا ناس فوق القانون وناس يطبق عليهم القانون بكل صرامة.. والمواطن العادى عندنا يحترم القانون خوفاً ورهبة، أما أولاد الناس اللى فوق فإنهم غالباً ما يدوسون على القانون.. وعلى الصفحة المقابلة يكتب محمود السعدنى فى عموده الأسبوعى «مابعد» عن نفس الموضوع ويقارن بين العدالة فى عهد الرسول والتى كسر بها أعظم امبراطوريتين. وكان السبب فى هزيمتهما هو «تصنيف الناس حسب كشف العائلة ولون الأم ووظيفة الوالد، وأقول هذا بمناسبة مايجرى الآن بالنسبة لبعض المعاهد وبالنسبة لبعض الوظائف، وهى ردة غريبة إلى عصور جاهلية..» ويكتب عن الظاهرة نفسها أيضاً د. عبد العظيم رمضان فى مجلة أكتوبر ١٩٩٣/٩/٤ عن إقتصار التعيين فى الخارجية على طوائف معينة أو أبناء البيوتات أو أبناء الذوات.

وهم يدخلون إلى هذه الأماكن تحت شعار غريب، وهو أنه يجب أن يكون لنا اجتماعياً لتولى هذه المناصب، وتأتى المقابلات الشخصية مع المتسابقين لتطرد أبناء الناس العاديين حتى ولو كانوا يتمتعون بحسن السمعة والخلق الحسن والتفوق العلمى والاستقامة الاجتماعية وسلامة التربية، تحت دعوى أن هذه الأماكن ذات حساسية خاصة، وأن من يتولاها هم أبناء الأصول أو ذوو المراكز، وأن أبناء البسطاء والعاديين سوف يظهرون عقدهم ومشاكلهم فى المنصب.

وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على سخونة هذا الواقع المعاش، وإن الأمثال كظاهرة تعبيرية لها عين راصدة لما يدور فى المجتمع من ظواهر «ويابخت من كان النقيب خاله كتر عيوبه ورجعه داره» بمعنى تغييب القانون والعدالة والمساواة، ولاشك أن الكتابة فى أماكن متفرقة وفى ظروف مختلفة وفى وقت واحد ليست تواردا للخواطر، ولكنها تدل على قضية معاشة على الساحة، وهى ممتدة منذ القديم، ولو أن هذه القضية قد اختفت من الحياة اليومية لما كان هناك مبرر لوجود هذه النوعية من الأمثال التى تتحدث عن الظلم والمحسوبية.. إلخ مروراً بالنقيب الذى لم يعاصره أحد الآن. ولذلك وجدنا الأمثال التى تتحدث عن المسلمات كالظواهر الطبيعية «العين ماتعلاش عن الحاجب»، «صوابك مش زى بعضها».. إلخ.

ولذلك فإن هذه النوعية من الأمثال تمثل الصوت السياسى للبسطاء، صوت سياسى يشكو ويسجل ويسخر

بذلك يهدد الجبال / حط رأسك وسط الرؤوس وأدعى عليها
بالقطع... إلخ.

وكل هذه الأمثال تحدث على عدم المواجبة في سبيل
الهدف الاسمي، وهو اليقاع وال عمران والمحافظة على القيم
الكبرى كقيمة الأسرة لبناء إنساني يعتصم به في مواجهة
سلطة الحاكم، أو من هو «كابس على نفسه» (بفتح النون
والفاء في كلمة (نفسه) - وايضاً العقيدة كبناء رويح بلجا
إليه عند الأزمات النفسية أو الحيائية المتواصلة، أو التكتة
والفكاهة كعنصر آخر من عناصر تلكيك الضغوط وتبديد
الازمات والمشاكل، وهو أسلوب من أساليب الدفاع عن
النفس التي توصل إليها الباحثون في علاقات القوة،
وأشاروا إلى أن «الأفراد الذين يشغلون المراكز النخبة في
علاقات القوة يكون إفعالهم وسلوكهم نحو أصحاب المراكز
العليا دفاعياً بهدف التقليل من التأثير الذي يصاحب التباين
في العلاقات» (٣٤). والسؤال المطروح هل مثل هذا القهر
الحكومي والسلطوي يمكن أن يترك فرصة للقيام بالعنف
الشعبي؟ والإجابة بالنفي، ذلك أن الذي يحمل ثقلاً ضخماً
يقو به لا يستطيع شيئاً غير تركيز طاقته الجسدية والنفسية
ليتحمل هذا العبء، بينما لو قل هذا العبء لتترك قسراً من
العلاقة يمكن استخدامها في الاحتجاج، إن هناك علاقة بين
الحاكم والمحكوم، قائمة على الضرورة، وخاصة من طرف
الحكوم، وهي قائمة على المثل الذي يقول «التي تعرفه أحسن
من التي ماتعروفش»، وهو مايفسر الرخية النفسية القائمة
على الخوف من المستقبل وعدم الثقة في قابل الأيام، وما
يبنى على الضيوط بين الطرفين في واقع الأمر هو تخصيص
روح التواصل والسماحة وضرورة الاستمرار وليونة الطبع.

خاصة : الإدارة :

يتميز الجهاز الإداري في مصر بالتضخم الشديد، ذلك
أن طبيعة الجغرافيا البشرية التي تقتصر على رقعة الوادي
والدلتا التي لا تزيد عن ٦ / من مساحة مصر أو حوالي ٢٠
ألف كيلومتر مربع. هذه الرقعة الضيقة قد فرضت أسلوباً
إدارياً يتسم بالمرورية الشديدة بما يتفق مع الكثافة البشرية
ويتداخل الصالح وتشابك العلاقات وضيق المساحة، ولأنك
أن هذا التكوين قد ساعد الحكومات المتعاقبة على إحكام
القبضة عن طريق الجهاز الإداري الذي يقوم بالدور الرئيسي
في الإشراف على عملية توزيع المياه ذات المصدر الوحيد،
وعملية الزراعة في تلك الرقعة الضيقة، وضبط الأمن والنظام
على تلك الكثافة البشرية، وأخيراً عملية الإنتاج والتسويق.

وإذا قلنا إن السياسة هي فن مخاطبة الناس فإن الحكم
هو فن إدارة الناس للحصول على أقصى ما لديهم من طاعة
روحية وفكرية ومادية لصالح الجماعة، ومن ثم فإن الإدارة
الناجحة تعنى التقدير والرقابية، والإدارة الفاشلة تعنى
التأخر والتخلف.

وقد لاحظنا - طوال التاريخ - الاهتمام الكبير بالعمل
الوظيفي، ويكفي أن نقف أمام نصائح بنجاح حطب وتعاليمه
حيث يقول: نحن أمام رئيسك، أمام المشرف عليك في شؤون
الإدارة الملكية حتى يظل بيتك مفتوحاً ويستمر رزقك ومريتك
جاريًا ولا تعصيه فإن عصيان من بيده السلامة حماة وشرف
مستطير... ولتفعل كل ما يلزم به.. نفذ وصية سيدك وهولك
التي أوصاك بها^(٣٥). فهذه النصوص ترسم أسلوب التعامل
بين المرفوسين والرئيس، وقد ربط بذلك بين طاعة لفرق سام
وغير الفرق، ولأنك أن هذا المفهوم القديم ليس بعيداً عن
المثل الشعبي الذي يقول «التي يأكل عيش الأمير يضرب
بسببه» أو المثل الذي يقول «الموظف يقول لا أرى ولا أسمع لا
أنكلم».

وتقول النصوص في مكان آخر، جاء في تعاليم ختي بن
دراوق لابته بيبى قوله «أنظر لأشيء يعطى على الكتب.. يامن
كان ينقصه الزاد الوفير، وأن الكفة لفرعاه وتضعه على رأس
هيئة الموظف»^(٣٦).. ويقارن بينه وبين المهن الأتية:

(صانع المعادن - البناء - الحلاق - التاجر - ضارب
الطوب - البستاني - الفلاح - النسيج - صانع السهام -
حامل البريد - الإسكافي - الفسّال - حائك الطيور -
صائد السمك).

وكلها كما يقول مهن شاقة تعبئة. ولأنك أن هذا الربط
بين الوظيفة وبحبوة العيش، والمقارنة بينها وبين غيرها من
المهن قد رفع من قدر الموظف على سائر النشاطات، وهي
أفكار لا تختلف عما يدور في أرواح الاجتماع حتى عهد
قريب، وإذا أضفنا إلى ذلك ما يتمتع به الموظف من مكانة
ممتازة بين الناس لاعتبارات ثقافية ومظهرية، فضلاً عن كونه
ممثل الحكومة ويمثل سلطة يستمد منها السلطة الحكومية.
وهناك اعتبارات أخرى ظهرت في النصف الأول من القرن
العشرين، وهي أن الموظف غالباً ما يكون من أبناء الأسر
الموسرة التي تستطيع أن تنفق على التعليم حتى سن
الرجولة، بينما الطبقات الفقيرة لم تكن تقوى على هذه التكلفة
فتسرع بالحق الأبناء بدولاب العمل منذ الطفولة، كل هذه
الأسباب وغيرها منحت الوظيفة تلك المكانة المرموقة حتى

وصلت لدى الناس إلى اللاشعور، فشاع المثل «إن فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه»، وتكالب الناس على الوظيفة حتى وجدنا المثل الذى يسخر من الشخص الذى أسكرته الوظيفة حتى وصل إلى مرحلة الجنون فيقول «داشئى نام وقام ولقى نفسه صاحب مقام من اللى ما اتجنن دارج المورستان» ووجدنا المثل الذى يقول «المنصب روح ولو فى المسكة»^(٣٧).

ويمكننا تفسير هذا التكالب الوظيفى، والرصد المثلّى الصادق لهذا التكالب، على ضوء الظروف الاجتماعية والنفسية للشخصية المصرية. فالمواطن المصرى بسبب ظروفه التاريخية وتوالى الضغوط النفسية وسوء الأحوال الاقتصادية تكونت لديه ثقافة الانكماش أو الخوف من المواجهة أو المغامرة، ولذلك تهيب الاختيار الصعب واتجه إلى الاختيار الأسهل والأيسر والأضمن والأسلم، ذلك الاختيار الذى لا يعرضه للمفاجآت والهزات، ولذلك يتكالب على الوظيفة كأمان وملأه وضمان، فيقول «شريطين على كمي ولاقيراطين عند أمى»^(٣٨)، ووجدنا المثل الذى يميز الأفندي (الموظفين) على غيرهم فيقول «الملوخيه تقول أنا خضره وشريفه وعمتى خضرا وما تقدمشى للأقدام الأفنديه».

ولاشك أن هذا التكالب قد ساعد على إفراز هذه النوعية من الأمثال من ناحية، وساعد على تضخم البيروقراطية من ناحية أخرى، فوجدنا الرئيس حسنى مبارك يشكو من هذا التضخم فيقول: «إن مصر بها أكبر عدد من الموظفين الذين يعملون فى الحكومة، وإن عددهم يتجاوز ٤ ملايين موظف»^(٣٩). وقد جاء فى إحصائية أنه من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٧ زادت الوظائف داخل البيروقراطية العامة بنسبة ١٣٤ ٪. ونجد أنه فى بداية الثمانينات كان فى مصر ثلاثون وزارة وحوالى ٧٩٥ هيئة ومؤسسة عامة، فضلاً عن شركات الدولة. وقد زاد عدد الموظفين من ١,٢ مليون فى نهاية الستينات إلى ٢,٨٧٦ مليون فى بداية الثمانينات، باستبعاد الشركات العامة التى يعمل فيها حوالى ١,٤ مليون، ومعنى ذلك أن الدولة فى بداية الثمانينات كانت توظف ٩ ٪ من جملة السكان ونسبة تقدر بـ ٢٥ ٪ من إجمالى القوى العاملة فى البلاد^(٤٠).

ومن ناحية أخرى فإن هذا التضخم البيروقراطى قد أفرز نوعية من الموظفين الذين يعانون من أمراض الإدارة، كسوء الإدارة وتعطيل المصالح والاستعلاء وانتشار الرشوة.

وهذه الأخيرة تعد من أبرز الظواهر التى أثارت قرائح الناس، فصاغوا هذه الظاهرة فى أمثال مشهورة، فيقول المثل

«اطعم الفم تستحى العين» أو يقول المثل «إرشوا تشفوا» أو يقول المثل «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويظهره»، أى تقديم الرشوة إلى كبار الموظفين كطريق مأمون بدلا من صغارهم، أو ذلك المثل القادم من التاريخ والذى يقول «البرطيل شيخ كبير». وقد ذكره الجبرتى عدة مرات فى كتابه، والمثل الذى يقول «شيلنى واشليك» أى تبادل المنافع، وكلها فى واقع الأمر أشياء تدور على حساب المصالح العامة للمجتمع ولصالح المصالح الفردية.

وفى هذا المجال يذكر الرافعى عن الموظفين فى عصر إسماعيل فيقول: إن أوضاعهم قد ارتقت عما كانت عليه من قبل، إلا أنهم اتخذوا موقفاً معادياً من الشعب وزادت مطامعهم وانتشرت بينهم الأدواء الاجتماعية كسوء الإدارة وانتشار الرشوة، حتى لم يكن للأهلين حقوق محترمة ولاكرامة مصونة أمام الموظفين^(٤١). وسمعنا أخيراً مثلاً يقول فى تبرير هذا السلوك «الماهيه ماتسقيش ميه» للتعبير عن الشكوى من ضعف الدخل فى مواجهة الإرتفاعات المستمرة للأسعار، وهو مادفع مجموعة من الموظفين من مستغلى المناصب إلى الإثراء على حسابها، وخاصة مع تيار الانفتاح فى منتصف السبعينات، وارتباط بعض المناصب السياسية. ومن هنا ظهر أخيراً التعبير المثلّى القائل «العمليه دى فيها أرناب والأرناب ولأده»^(٤٢)، بمعنى الانتهازية والوصولية والاستغلال وتطوير القانون أو الالتفاف حوله، وهو الشخص الذى يقول عنه المثل «يلعب على كل الحبال»، وظهر المثل الذى يقول «بيمسح جوخ» وهو المنافق الذى يرفع الشعار المثلّى «الحيا سنة» (بشدة مفتوحة على السنين)، ومسح الجوخ فرض وهو ما يعبر عن ضعف الإحساس بالمصلحة العامة أو ضعف الكفاءة الإدارية أو انحرافها.

وأخيراً فإننا نعتقد أن السبب الرئيسى فى سوء العلاقات بين «اللى فوق» و«اللى تحت» هو الفاصل الضخم بين الطبقتين مادياً وفكرياً واجتماعياً وسياسياً، ولم تظهر على مدى التاريخ عناصر تساعد على الالتقاء أو التقارب، وبمعنى آخر إنه لم تكن هناك طبقة وسطى «تمسك العصا به من النص» كما يقول المثل. ونحن نعرف أن الطبقة الدنيا لاتدرك مصلحتها ولاتستطيع أن ترى الأمور بشكل جماعى، فضلاً عن انشغالها بمشاكل اللقمة اليومية، أما الطبقة العليا فإنها لاتستطيع أن تتنازل طواعية عن مكتسباتها، فضلاً عن النظرة الاستغلالية - نظرة السيد للعبد. ونأتى إلى الطبقة

متعددة وعلى مراحل طويلة، وقد يظهر العدو الداخلى على مستوى الأسرة ممثلاً فى الإبن الفاشل أو الإبنة الفاسدة أو الزوجة أو الزوج.

وقد حاول هذا البحث رصد أحد أعداء الداخل وهو الانفصالية الواضحة بين الحاكم والمحكوم، وماتج عن ذلك من عزوف الناس عن المشاركة السياسية حتى باتت من أضعف النسب على مستوى العالم، وهذه الظاهرة ليست طارئة ولكنها قديمة.

يرى البعض أن هذه الأمثال تعبر عن قيم سياسية تقليدية عفى عليها الزمن، ولكن البحث يرى أن لها دور فاعل فى حركة الناس حتى اليوم، والقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل فى صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لا يمكن التبشير بها إلا بعد الوعي الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، ومعالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات، كما أن هذه النصوص لا تعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنها تعبر عن رأى جمعى، كما أنها لاترتبط بالمناسبات الموسمية، ولكنها تدخل ضمن نسيج الإيقاع الحياتى اليومى، أو مايمكن أن نسميه «السياسة اليومية»، إن صح هذا التعبير، فهى إذن تمثل رأياً عاماً يستنجد الناس به للتدليل على وجه نظر وللتأييد أو الإقناع، أى أنها وهى تعبر عن قضايا يومية صغيرة إنما تعبر فى الوقت ذاته عن قضايا قومية كبرى.

ومن ناحية أخرى، فإن هذه الأمثال قد تعبر عن أوضاع مضى عليها مئات أو آلاف السنين لم نعيشها، ولكنها فى ذات الوقت تعبر عن الأوضاع الحديثة، مما يدل على الاستمرارية الفكرية والتواصل الحضارى، وهى إحدى سمات الشخصية المصرية. وهل هناك فرق بين النص الفرعونى الذى يقول «من استحل حقوق الناس حراماً أخذ الحرام معه الحلال وذهب»^(٤٥) وبين المثل الحديث «جبت الحرام على الحلال يكبره فقام الحرام ضد الحلال وطيره»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعونى الذى يقول «إن الكلمات التى يقولها الناس شئ والأشياء التى يفعلها الله شئ آخر» والمثل الحديث «أنت تريد وأنا أريد والله يفعل مايريد»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعونى^(٤٧) «والرب هو الذى يخلق الإنسان ويقدر له نصيبه فى الحياة» والمثل الحديث «اللى خلق الاحناك متكفل بالأرزاق». ونحن نقول الاستمرارية والتواصل ولانقول الثبات - فالثبات والكمال لله وحده.

الوسطى، وهى التى ترى حقيقة الطبقتين بسلبياتها وإيجابياتها، ولذلك فهى المؤهلة لانصاف الطبقة الدنيا من الطبقة العليا، ذلك أنها تتكون من المثقفين والعلماء وقيادات الجيش وصغار التجار ورجال الصناعة، ويرى أحد العلماء أن هذه الطبقة أكثر أعضاء المجتمع ميلاً وتقبلاً لدواعى وعمليات التغيير والتجديد، وأقلهم تمسكاً والتزاماً بالعادات والتقاليد. وتعد هذه الطبقة - بوجه عام - طبقة حديثة النشأة فى المجتمع المصرى.

ولما كانت هذه الطبقة غائبة على مسرح التاريخ المصرى، لذلك وجدنا تباعداً كبيراً بين الطبقة الدنيا والعليا وهو ماظهر واضحاً فى نصوص الأمثال.

خاتمة

يرى البعض أن ٩٠٪ من سلوك الفرد العادى فى المجتمع إنما يتقرر بما تفرضه النظم والقواعد التى بدأ فى تعلمها منذ ولادته، وأن وراء الصراع والخلاف فى الرأى بين الأفراد والجماعات أساس من التكوين الثقافى للمجتمع... ولهذا نجد أن خبراء الدول المختلفة يقومون بدراسة الثقافة السياسية للمجتمعات التى يهتمون بها لمعرفة الرأى العام المحتمل بالنسبة لوقائع معينة متوقعة أو يمكن حدوثها ومعرفة ثوابت تكوين الرأى العام^(٤٤).

والأمثال من المؤشرات الدالة على ثقافة المجتمع المصرى، وهى إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعى وتعبر عن فلسفة الشخصية والهوية، وهى تحمل فى ثناياها صوتاً سياسياً واضح المعالم فى نطاق الممكن والمتاح، فى ظل محيط اجتماعى مميز، وتحمل إشارات لايجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار، ويكفى أن نقف أمام المثل الذى يقول «ألف عدو برا الدار ولا عدو جوا الدار» لنعرف مدى خطورة الأوضاع الداخلية على بناء الدولة، فالعدو خارج الدار واضح المعالم ويمكن الاستعداد له، أما العدو الداخلى فهو يدخل فى نسيج المكونات الداخلية، وعندما يعجز المجتمع عن التغلب عليه يكون التخلف والانهييار. وهذا العدو الداخلى لايتترك فرصة للتفكير الهادئ؛ لأنه يثير حالة من التوتر والغليان وربما عدم وضوح الرؤية، ولذلك فإن رد الفعل التلقائى يؤدى إلى نتائج سلبية. والعدو الداخلى يحتاج إلى تفكير مدروس وحكمة، ولعل أبرز مثال على ذلك الظاهرة الطارئة على المجتمع المصرى أخيراً، وهى ظاهرة التطرف التى تحتاج إلى علاج على مستويات

حاول البحث أن يلقى ضوءاً على مساحة كبيرة من الصورة، وهي تعبر عن السلبية والتباعد والنفور بين «اللى فوق» و«اللى تحت»، وتغاضى عن الجانب الآخر من الصورة. ومما لاشك فيه أن لدينا قدرة كبيرة على تخطى المشاكل والمواءمة والتوافق مع كل المحن والظروف المعاكسة بفضل العديد من الصفات الإيجابية التى نتحرك بها تلقائياً مع حركة الظروف والمشاكل ضمن نسق خاص بالمجتمع، وهى تتمثل فى التسامح ودفء المشاعر والحنان والرحمة والترابط الأسرى وقوة العزيمة والجلد على تحمل المشاق والعمل والشهامة وغيبية العقيدة (الإيمان بالغيب)، وكلها عناصر يتحرك الناس بها بفطرية عجيبة ويكفى أن نعرض بعضاً من النصوص الدالة :

- عزها ماتدل الالى خالقها... كل واحد فى نفسه سلطان.
- قالوا الجمل ركبه قالوا : الحق عليه بيطاطى ليه؟!
- الضرب بالنار ولا العار... اللى يرشنا بالمية نرشه بالدم.
- الرجم بالطوب ولا الهروب... أكلك من فاسك يبقى رأيك من رأسك.

الهوامش

وقد صاغ الرئيس حسنى مبارك هذا المثل فى قوله: «من لايمك طعامه لا يملك حريته».

أما عن الحس الوطنى فيقول المثل :

- عمار يامصر / مصر ولأده / الفلاح نخوه وكرامه / الوطن غالى بلدك تلك... إلخ.

وكما هو واضح، فهى قيم تتحدث عن المقاومة والنقد وتمجيد الفلاح وعزة النفس.

وأخيراً فإن كلمة «مثل» تعنى النموذج أو القيمة التى يسعى إليها الناس، والمصرى فى محاولته تقديم هذا النموذج يلتزم كافة السبل كالنصيحة السلبية (التحذير) والنصيحة الإيجابية (التحريض) أو يستخدم أسلوب الرصد أو التبرير أو إبراز القيمة المجردة ونشرها كالعادلة والمساواة والاستقرار وحب التوازن والسماحة والطيبة.. وهى أساليب إنسانية تدافع عن القيم الإنسانية العليا مما يعكس النمط السياسى للشخصية المصرية.

* * * *

- ١ - تفسير ابن كثير ج ٢، ٢٠٠ ط عيسى البابلى الحلبي / وقد جاء لفظ درجات فى القرآن ١٤ مرة.
- ٢ - المصدر السابق ج ٤، ١٢٧.
- ٣ - تفسير الجلالين / ط مكتبة الملاح دمشق ١٩٦٩.
- ٤ - الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء / محرم كمال / ص ٢٩، ٤١ المكتبة الثقافية / ٧١.
- ٥ - بشدة على الواو فى كلمة «سوانا» ويوجد خطأ فى النطق، وكان ينبغى أن يكون «ساوانا» من المساواة.
- ٦ - أيائسه منه ايناسا : جعله يئاس، يأسه منه : أياسه، واستيأس منه : أياس. المعجم الوسيط / مجمع اللغة العربية.
- ٧ - انظر كتاب علم الاجتماع السياسى / قبارى محمد إسماعيل - ص ٢٢٩، ٢٣٠ / عن تعريف السيد والعبد.
- ٨ - هذه الدراسة تدور حول نصوص أمثال ميدانية ضمن كتاب «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» لكاتب هذه السطور، والتى تصدر على أجزاء، وقد صدر الجزء الأول منها عن دار المعارف عام ١٩٩٢.
- ٩ - البناء السياسى فى الريف المصرى / د. أحمد زايد - دار المعارف - طبعة أولى، ١٩٨١، ص ٥٣٤.
- ١٠ - انظر كتاب الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى / طبعة أولى ١٩٨٠، ص ١١٨ ومابعد.
- ١١ - انظر كتاب: سعد زغلول سيرة وتحية / عباس محمود العقاد / طبع مطبعة حجازى - ١٩٣٦، ص ٤٣.

- ١٢ - دراسة في التحليل السيكولوجي لتاريخ مصر الاجتماعي / د. مريم أحمد مصطفى، بدون تاريخ، ص ٢٠١ نقلا عن لويس عوض في كتابه «تاريخ الفكر المصري» - الحديث طبعة دار الهلال ١٩٦٩.
- ١٣ - الشائع في الأوساط الشعبية كلمة «السبع» وليس كلمة الأسد.
- ١٤ - التخلف ومشكلات المجتمع المصري / د. محمود الكردى، طبع دار المعارف - ١٩٧٨ طبعة، أولى - ص ٣٢٨.
- ١٥ - البناء السياسى فى الريف المصرى - تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة / د. أحمد زايد - ط دار المعارف ١٩٨١، من ص ٤٤٦.
- ١٦ - المصدر السابق ص ٤٤٤.
- ١٧ - فجر الضمير / جيمس هنرى بريستد / ترجمة د. سليم حسن - ط ١٩٥٦ (الألف كتاب رقم ١٠٨) ص ١٢٠.
- ١٨ - أنكر بهذه المناسبة - بمزيد من الوفاء والعرفان، مؤسسات السيد بك كشك فى بلدتي - زفتى - التى خدمت أبناء منطقة زفتى وميت غمر، حيث أنشأ هذا المحسن مدرسة كشك الثانوية ١٩٠٥م، وهى من أوائل المدارس الثانوية على مستوى مصر كلها، ومدرسة ابتدائية ومستشفى للرمم ومعهد دينى وجامع لإقامة الصلاة وملجأ للعجزة يدخله كبار السن من الفقراء ويقيمون فيه أكليين كاسين حتى الوفاة، وأوقف على هذه المنشآت ٤٠٠ فدان من أخصب الأراضى الزراعية، وقد دخلت هذه المنشآت الجهاز الحكومى منذ ما قبل الثورة بأوقافها.
- ١٩ - أنكر بهذه المناسبة أن حمادى - وهو من أبناء مدينة السنبلولين دقهلية - حدثنى عن واقعة عاصرها بنفسه، وهى عندما رشح أحمد لطفى السيد نفسه فيما قبل الثورة - عن دائرة السنبلولين، وكان خصمه من الصفوة الجاهلة فى هذه المنطقة، ونشر لطفى السيد لافتات تقول «انتخبوا لطفى السيد / الديمقراطى، واستغل الخصم هذا المصطلح بكاء شديد فأذاع بين الناس أن لطفى السيد يقول «ديمقراطى» يعنى «لامراتك ولامراتى» أى شيوعية النساء، فجزع الناس وكانت النتيجة سلبية وسقط لطفى السيد. وإن دل ذلك على شئ، فإنما يدل على أن الشعبين لاعلاقة لهم بما يقوله المثقفون، وخاصة إذا كانوا بعيدين عن أفكارهم وتصوراتهم فكيف يمكنهم استيعاب مايردده المثقفون؟.
- ٢٠ - البشت : بكسر الباء وسكون الشين : رداء من صوف الغنم المغزول يدويًا يصنعه الفلاح على النول اليدوى، وهو بدون اكمام ويصل إلى ما فوق الركبة بقليل ويلبسه الفلاح فوق الجلباب شتاء للدفء ويربط طرفيه على الصدر بخيط من الصوف بدلاً من الأزرار.
- ٢١ - موسى : هو سيدنا موسى، وهو فى المثل يرمز للطيبة والعدالة والأخلاق، والفرعون يرمز للقسوة والعنف والشدّة.
- ٢٢ - شومه : تحريف الشؤم، وربما كانت تعنى عند الشعبين العصا الغليظة كناية عن شدة القسوة والجبروت.
- ٢٣ - الكرياج : سوط من الجلد السميك له ذراع بطول ٦٠ سم تقريباً، وهو أكثر سمكا من أحد أطرافه ويمتد منه سوط من الجلد بطول متران أو أكثر، وينتهى بطرف رفيع كالخيط . وهناك كرياج من نوع آخر ذراعه من الخيزران بطول أكثر من مترين وينتهى بسوط من الجلد يستخدمه سائقو الحناطير.
- ٢٤ - فى سوسولوجيا بناء السلطة / د. السيد عبد الحليم الزيات / طبع دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية - ١٩٩٠ - ص: ٢٠٨.
- ٢٥ - المصدر السابق ص ٢٠٩.
- ٢٦ - الدولة المركزية فى مصر / د. نزيه نصيف الأيوبى / مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة أولى - ١٩٨٩ - ص ٥٥.
- ٢٧ - صور ومظالم من عهد المماليك / نظير حسان سعداوى.
- ٢٨ - مصر فى كتابات الرحالة والقناصل الفرنسية فى القرن الثامن عشر / د. إلهام محمد على ذهنى / تاريخ المصريين رقم ٥٢ / هيئة الكتاب - ١٩٩٢ - ص ١٤٣.
- ٢٩ - الجبرتي ج ١ ص ١٦٨، ج ٢ ص ١٩٣، ٢٠٦، ٢٢٩، ٢٦٣، ج ٣ ص ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٨، ٣٤٤، ٣٩٢، ٤٤٢، ٤٤٥، ٤٥٣، ج ٣ ص ٧٣، ٧٨، ٩٥، ٩٦، ١١٦، ١٣٦، ٣٠٩، ٤٣٢.
- ٣٠ - الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى - ص ٧٤.
- ٣١ - معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية / د. سيد توفيق/ طبع جامعة القاهرة - ١٩٨٧ - ص ١٤٨.

- ٣٢ - النظم السياسية / د. ثروت بدوى - مكتبة النهضة - ١٩٥٨ - ص ١٢.
- ٣٣ - سعد زغلول / العقاد - ص ٢٦.
- ٣٤ - سيكولوجية الجماعات والقيادة - ج ١ - لويس كامل، مليكة - ١٩٦٣ ص ٢٠٣.
- ٣٥ - الحكم والأمثال والنصائح / محرم كمال - ص ٢٦، ٤١، ٤٢.
- ٣٦ - المصدر السابق - ص ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠.
- ٣٧ - المسكه : تطبيق على روث اليهائم حيث تشكل على هيئة أقراص وتجفف على أسطح المنازل الريفية، وتستخدم كمصدر للطاقة فى الأفران عند الخبز أو إنضاج الطعام. وكلمة المسكة من المسك وهو ذو رائحة منعشة وهذا الاستخدام من قبيل استخدام العند.
- ٣٨ - شريطين على الكم هى رتبة الأومباشى فى الجيش ، وهى مرتبطة بالجنود فقط، وثلاثة شرائط للجاويش، وأربعة للباشجاويش وبعدها الصول، أما رتب الضباط فتبدأ بالنجمة.
- ٣٩ - أهرام ٢٦ / ٥ / ١٩٩٣.
- ٤٠ - الدولة المركزية فى مصر/ د. نزيه نصيف الأيوبي - ص ١٠٥، ١٥٤.
- ٤١ - دراسات فى علم الاجتماع الريفى / د. محمود عودة - ص ١٣٩ نقلا عن عصر إسماعيل للرافعى - ص ٢.
- ٤٢ - الأرنب فى مفهوم هؤلاء يساوى مليون جنيه، وقد تحدث كتاب «التخلف ومشكلات المجتمع المصرى» / د. سامى محمود الكردى عن هذه الظاهرة بالتفصيل، وانظر ص ٣٣١ - ٣٣٢ ومابعدهما.
- ٤٣ - انظر كتاب: « فى سوسيولوجيا بناء السلطة » / د. السيد عبد الحليم الزيات ص ١٠٠ ومابعدهما، وانظر كتاب سعد زغلول للعقاد ص ٥٠.
- ٤٤ - الراى العام / فاروق يوسف أحمد - طبعة أولى - ١٩٨٧ - ص ٥٤، ٥٥.
- ٤٥ - الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء/ د. محرم كمال - ص ٢٦، ١٢٢، ٢٩ على التوالى.



الشاطر محمد

(النموذج الثاني)

الراوي: محمد هندی حماد
جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

— حَجَّكَ اللهُ .

— نَجَّكَ اللهُ .

كَانَ فِيهِ مَلِكٌ وَمَا مَلِكٌ إِلَّا اللهُ ، وَالْمَلِكُ بِهِ مِنْجُوزٌ بِنْتُ عَمَّةٍ^(١) .. طَبْعًا قَاعِدِينَ فِي سَرَائِيَا
وَحَوَالِيهِمْ الْخَدَمَ وَالْحَشَمَ ، وَالْمَالَ وَالذَّهَبَ كَثِيرٌ .. الْخَيْرُ كَثِيرٌ .. بَسَ لِلْأَسَفِ مَفِيشٌ خَلْفَهُ^(٢) ..
مَفِيشٌ حَاجَةً تَمَلًّا فَرَاغَ الْمَلِكِ هَوَّةً وَبِنْتُ عَمَّةٍ^(٣) .. مَرَّتُهُ يَعْنِي^(٤) .. كُلُّ حَاجَةٍ طَبْعًا مَلِكٌ إِيْدِيهِمْ
أَهَى .. لَكِنْ عَائِزِينَ حَاجَةً .. خَلْفَهُ .. عَائِزِينَ عَيْلٌ .. جَرُّوا عَ الْجَمَاعَةِ الَّتِي^(٥) أَمَّا يُضْرَبُوا الرَّمْلَ
وَالْحَجَابِينَ وَالْكَتَابِينَ مَفِيشٌ فَائِدَةً .. سَنَةً أَتَيْنِ ثَلَاثَةَ عَشْرَةَ فَايْتُ وَاحِدٌ مَغْرِبِي^(٦) مِنْ عَ الْبَابِ أَمَّا
يَقُولُ : مَغْرِبِي حَجَابٌ أَفْتَحَ الْكِتَابَ وَأَشُوفَ الْبَحْثَ الْمَائِلَ . قَالَتْ لَهُ : يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ . قَالَ لَهَا :
نَعَمْ . قَالَتْ لَهُ : نِنَادِيكَ عَ الْمَغْرِبِي بِهِ .. يُمْكِنُ . قَالَ لَهَا : يَا بِنْتُ الْحَلَالِ الْحَمْدُ لِلَّهِ وَرَاضِيِينَ
بِنَصِيْبِنَا .. إِيْحْنَا عَائِزِينَ أَه ؟^(٧) . قَالَتْ لَهُ : ذِكْرِي .. مِيزِ الْإِيْ هِمَمِيكَ الْمَمْلَكَةَ ، وَمِيزِ الْإِيْ
هَمِيْقِي يُذَكِّرُنَا فِيمَا بَعْدُ ؟ — يَا سِتِّي مَا إِيْحْنَا جُلُوبِي مَعَ بَعْضِيْنَا .. دَانِتِي بِنْتُ عَمِّي ، وَأَنَا مِشْ مُمَكِنُ
تَانِي أَتَجُوزُ أَبَدًا ، وَلَا أَبْدُلُ عَنْكَ إِنْتِي^(٨) . . قَالَتْ لَهُ : مَعْلَهْش . قَالَ لَهَا : طَيِّبٌ ..^(٩) يَا عَيْدُ ، هَاتِ
الْمَغْرِبِي الَّتِي قُدَّامَ الْبَابِ بِهِ . طَلِعَ الْعَبْدُ لَقَى الْمَغْرِبِي وَاقِفَ قَالَ لَهُ : كُلَّمُ سَيِّدِي . دَخَلَ الْمَغْرِبِي ..
نَعَمْ يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ . قَالَ لَهُ : إِيْحْنَا^(١٠) مِتْجُوزِينَ أَدِيلُنَا عَشْرَ سِنِينَ أَهْوَةً وَمَفِيشٌ خَلْفَهُ^(١١) ، وَرُحْنَا
هِنَا وَهِنَا وَمَفِيشٌ فَائِدَةً . قَالَ لَهُ : إِنْ شَاءَ اللهُ أَنَا هَخَلِيْكَو تَخَلَّفُوا . قَالَ لَهُ : تَخَلَّفْنَا نَخَلْفُ^(١٢) . قَالَ
لَهُ : أَيُّوَهُ . — إِرَائِي ؟^(١٣) . قَالَ لَهُ : إِرَائِي دِيْ عَلِيَّةَ أَنَا .. عَلَى اللهِ وَعَلِيَّةَ . دَبَّ إِيْدُهُ فِي الْخُرْجِ^(١٤)
وَرَاخَ مِطْلَعُ بُرْتَقَانَهُ ..^(١٥) ذَا الْمَغْرِبِي .. رَاخَ قَاسِمَهَا مِتَالَتَهُ ..^(١٦) قَالَ لَهُ : يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ لِيْ شَرْطُ
عَنْدَكَ .. طَبْعًا أَنَا هَخَلِيْكَو تَخَلَّفُوا .. وَهَخَلِيْكَو تَخَلَّفُوا ثَلَاثَ أَوْلَادٍ .. بَسَ أَنَا الَّتِي هَاخُدُهُ وَاه ؟ . قَالَ
لَهُ : أَطْلُبُ .. رَيَّ مَا إِنْتِ عَائِزٌ أَطْلُبُ^(١٧) (الْمَلِكُ عَنْدَهُ دَهَبٌ كَثِيرٌ) .. الَّتِي إِنْتِ عَائِزُهُ خُدَّة . قَالَ لَهُ :

أنا مَشْ عَايِرُ لَامَالٍ وَلَا دَهَبٍ وَلَا حَاجَةٍ . قَالَ لَهُ : أُمَالُ عَايِرٍ أَهْ . قَالَ لَهُ : عَايِرُ عَيْلٍ مِنَ الْعِيَالِ . الْمَلِكُ
 إِنْزَغِفَ .. (١٧) عَيْلٌ مِنَ الْعِيَالِ !! مَرَّتُهُ قَالَتْ لَهُ : هُوَ إِحْنَا طَائِلِينَ ضِفَرُ عَيْلٍ .. (١٧) وَدَوْلُ ثَلَاثَةٍ ،
 خَلَيْنَا نَجِيبُ الثَّلَاثَةِ وَيَأْخُذُ عَيْلٌ مَشْ مُشْكَلَةً . قَالَ : خَلَاصُ مَا شِئِي . قَالَ لَهُ : الْعَيْلُ الَّذِي يَعْجِبُنِي .
 يَبْقَى الْمَلِكُ وَافِقٌ وَخَلَاصُ إِنْتَفَعُوا ، وَالْمَغْرِبِيُّ عَطَاهُمْ الْبُرْتَقَانَةَ وَقَالَ لِلْمَلِكَةِ : تَأْكُلِي ثَلَاثَ الْبُرْتَقَانَةِ دِي
 اللَّيْلَةَ دِي وَإِنْ شَاءَ اللَّهُ فَيُحْصِلُ النَّصِيبَ ، وَبَعْدَ مَا تَخَلَّفِي بِأَرْبَعِينَ يَوْمٍ تَأْخُذِي الثَّلَاثَ الثَّانِي
 فَتَخَلَّفِي عَيْلٌ ثَانِي ، بَعْدَ مَا يَقُولُ بِأَرْبَعِينَ يَوْمٍ بَرَضَةَ (١٨) نَفْسَ الْحِكَايَةِ تَأْخُذِي الثَّلَاثَ الثَّالِثَ يَبْقُوا
 ثَلَاثَ عِيَالٍ (الْبُرْتَقَانِ دِهْ طَبْعًا مَتَحَنَطٌ وَهِنَعِيشُ كَثِيرٌ) يَبْقَاهُ أَهْ ؟ ، لَمَّا خَدِثَ ثَلَاثَ الْبُرْتَقَانَةَ وَرَبَّنَا
 رَاوْ .. (١٩) عَطَاهَا .. ذَا صَدَقَ الرَّاجِلُ الْمَغْرِبِيُّ دِهْ !! ذَنَا مَكْنَتَشْ (٢٠) مَصَدَقَةٌ إِنْ دِهْ
 فَيُحْصِلُ .. (٢١) هَبْ وَلِدَتْ وَيَدُ .. (٢٢) ثَانِي سَنَةً وَلِدَتْ وَيَدُ .. ثَالِثَ سَنَةً وَلِدَتْ وَيَدُ .. بَقُوا ثَلَاثَ
 وَلَازَ .. كَبُرُوا الْعِيَالُ وَزَاخُوا الْمَدْرَسَةَ .. سَابَهُمُ هُوَ الْمَغْرِبِيُّ كِدَهْ حِكَايَةُ إِنْتَاشَرِ سَنَةٍ وَجَهْ . —
 السَّلَامُ عَلَيْكُمُ . السَّلَامُ وَرَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ . — إِرْيَكُ يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ ؟ (٢٣) — إِرْيَكُ يَا مَغْرِبِيُّ ؟
 قَالَ لَهُ : إِنَّتُهُ فَاكِرُنِي وَعَارِفُنِي ؟ قَالَ لَهُ : أَتِيوْهُ . قَالَ لَهُ : طَبِيبٌ .. أَنَا جِيثَ عَشَانِ الْإِمَانَةِ .. (٢٤) أُمَالُ
 الْأَوَّلِ فَاهْ ؟ — فِي الْمَدْرَسَةِ . قَالَ لَهُ : طَبِيبٌ أَنَا عَايِرُ الْإِمَانَةِ بِتَاعَتِي . قَالَ لَهُ : بَسْ أَجِيبْ لَكَ لَقْمَةً
 تَأْكُلُهَا الْأَوَّلُ وَيَعْدِينِ بِنَفَاهِمٍ . قَالَ لَهُ لَعُ (٢٥) .. بِنَفَاهِمٍ عَلَى أَهْ ؟ (٢٦) أَنَا عَايِرُ الْإِمَانَةِ بِتَاعَتِي . قَالَ
 لَهُ : مَنَسِيْبِكُ مِنَ الْمَوْضُوعِ دِهْ .. (٢٧) ذَنَا عِنْدِي دَهَبٌ أَكِيْلٌ لَكَ مِنْهُ بِالْكَيْلَةِ ، وَمَتَخَلِّيشَ عِنْدِي حَاجَةٌ
 خَالِصٌ ، فَكِيْلٌ لَكَ وَخُذْ ، وَسِيْبُ الْحِكَايَةِ دِي مِنْ دِمَاغِكَ . قَالَ لَهُ : لَعُ .. اْعْمَلِيوْ وَاهْ الدَّهَبُ !! (٢٨)
 أَنَا عَايِرُ الْإِمَانَةِ الَّذِي إِنْتَفَعْنَا عَلَيْهِ ، وَكَلَامُ الْمُلُوكِ لَا يُرَدُّ . شِيُوْتُهُ وَطَبُيُوا الْعِيَالُ مِنَ الْمَدْرَسَةِ .. سَلِّمُ
 عَلَى عَمَّكَ يَا وَيْدُ إِنَّتُهُ وَهُوْهُ .. الْأَوَّلَانِي سَلِّمُ .. خُشْ .. (٢٩) الثَّانِي سَلِّمُ .. خُشْ .. الثَّالِثُ سَلِّمُ عَلَيْهِ
 رَاخَ رَاكُنُهُ جَنْبُهُ .. (٣٠) الَّذِي هُوَ الصَّغِيرُ خَالِصٌ . — طَبِيبُ اسْتَأْذِنْ أَنَا يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ . قَالَ لَهُ :
 تِسْتَأْذِنْ أَهْ !!! تِرُوحُ فَاهْ !! قَالَ لَهُ : هَمْمَشِي . قَالَ لَهُ : تَمَشِي !! تَمَشِي إِرَايْ !! — قَالَ لَهُ : أَنَا
 خَتُ (٣١) الْإِمَانَةِ بِتَاعَتِي أَهِي ، وَأَنَا هَمْمَشِي .. أَنَا لِيْهُ عِنْدَكَ أَهْ ؟ وَلَا إِنَّتُهُ لَكَ عِنْدِي يَا ؟ — طَبِيبُ
 دَادِهِ الصَّغِيرُ دِهْ .. (٣٢) هَتْعَابُوْ وَاهْ دِهْ ؟ .. طَبِيبُ مَا تَأْخُذُ الْكَبِيرُ أَهْ (٣٣) . قَالَ لَهُ : لَعُ مَشْ الَّذِي
 يَعْجِبُكَ إِنَّتُهُ دَا الَّذِي يَعْجِبُنِي يَا نَا . — يَا عَمَّ خُذْ الدَّهَبَ الَّذِي إِنَّتُهُ عَايِرُهُ .. أَكِيْلِكَ بِالْكَيْلَةِ زَيْ مَا إِنَّتُهُ
 عَايِرُ .. إِنْتَازَلْ لَكَ عِ الْمَمْلَكَةِ وَسِيْلِي الْوَيْدُ دِهْ .. خُذْ لِتْنِي (٣٤) دَوْلُ (٣٥) وَسِيْلِي دِهْ .. عَشَانِ دِهْ لِسُهُ
 صَغِيرُ (٣٦) . قَالَ لَهُ : دِهْ الَّذِي عَاجِبُنِي ، وَإِحْنَا مِتْفَقِينَ ، وَكَلَامُ الْمُلُوكِ لَا يُرَدُّ . خُذْ الْوَيْدُ .. نَزَلَتْ
 حَسْرَةُ (٣٧) فَبَطَلَ الْمَلِكُ مِنْ سَاعَةِ مَا طَلَعَ الْوَيْدُ مِنَ الْبَيْتِ ، وَقَدْ (٣٨) مَا قَامَشَ مِنَ الرُّقْدَةِ .. إِنْكَلِ
 عَلَى اللَّهِ .. مَاتَ .. الْعِيَالُ لِتْنِي لَا فَلَحُوا فِي الْمَدْرَسَةِ وَلَا نَفَعُوا ، خَدُوا بِغَضَبِهِمْ وَمَشُوا مِنْ
 الْبَلَدِ .. وَالْمَمْلَكَةُ وَالسَّرَايَا وَالْدُنْيَا وَالْدِّينُ كُلُّهُ رَاخَ ، وَالْمَرَّةُ يَتُوبُ عَلَيْكَ إِنْضَرْتُ فِي عَيْنِهَا .. (٣٩)
 عِمَتْ .. وَبَاعَتْ لِيْ .. مَفِيْشَ .. عَلَى الْحُكْمَا وَالْدُنْيَا وَالْدِّينِ وَلِهَا مَخْلُتَشْ ، حَتَّى السَّرَايَا بَاعَتْهَا
 بَرَضَةَ .. الْمُهْمُ بَنَتْ عِشَّةَ بَرَّةِ الْبَلَدِ (٤٠) وَقَعِدَتْ وَهِيَّةَ ضَرِيْرَةِ بَعْنِيهَا .. الْعِيَالُ يَقُوا يَتَلَمَّوْا عَلَيْهَا
 وَيَضْحَكُوا عَلَيْهَا .. لَامُواخَذَهُ يَبْجُوا يَدْبُوا عِ الْبَابِ — مِيْنُ ؟ ذَانَا الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ .. تَفْتَحُ الْبَابَ
 عَشَانُ تَشُوفُ الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ تَلْفِيْ عِيَالٌ لَامُواخَذَهُ أَمَا تَضْحَكُ عَلَيْهَا — يَا وَلَازَ رُوحَا .. مُحَمَّدُ !! فَاهْ
 مُحَمَّدُ ؟ !!! .. طَبْعًا الْمَغْرِبِيُّ خُذَ الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ وَاتَّكِلَ عَلَى اللَّهِ دَانْتُهُ مَا شِئِي (٤١) فِي الْجَبَلِ لِحَدِ
 مَارَاخِ مَكَانَهُ .. لِإِنِّي الْمَغْرِبِيُّ لَهُ مَكَانٌ .. وَجَهْ فِي جَهْ وَزَاخَ تَالِي الْعَزِيْمَةَ .. (٤٢) بَصَ لَقَى الْأَرْضَ
 إِنْتَفَحَتْ . — تَعَالَى يَا شَاطِرُ مُحَمَّدُ . قَالَ لَهُ : أَجِيْ فَاهْ ؟ قَالَ لَهُ : تَعَالَى مَعَايَا .. أَنَا نَازِلُ مَعَاكَ

أَهْ . نَزَلُوا مَعَ بَعْضِيهِمْ لِيَتَحْتَفِيَ فِي الْأَرْضِ .. أَتَارَى فِيهِ كِنَزٌ .. (٤٣) تَحْتَفِيَ فِي الْأَرْضِ .. نَزَلَ الْمَغْرِبِيُّ
وَالشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ وَطَلِقَ شِوَيْهَ بُخُورٍ ، الْبَابُ انْتَقَلَ .. لَقِيَ هَوَّةَ وَالْمَغْرِبِيُّ تَحْتَفِيَ .. الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ
وَالْمَغْرِبِيُّ تَحْتَفِيَ فِي الْأَرْضِ فِي الْكِنَزِ .. الْكِنَزُ دِهَ عِبَارَةً عَنْ عَشْرِ إَوْضٍ .. (٤٤) فَتَحَلُّوْا أَوَّلَ الْأَوْضِ قَالَ لَهُ :
دَهْ زُمُرْدُ الْأَوْضِ دِي مَلْيَانَهْ آه ؟ .. زُمُرْدُ ، وَرَاخَ قَافِلُهَا .. تَانِي أَوْضِ فَتَحَهَا لَقِيَ يَاقُوتَ .. تَالِتَ
أَوْضِ مُرْجَانٌ .. رَابِعَ أَوْضِ مِشْ عَارِفَ آه .. دَهَبٌ .. قَضَهْ .. الْمَاطِلُ لِحْدَ عَاشِرَ أَوْضِ قَالَ لَهُ : آدِي
الْمَفَاتِيحَ بِتَاغِ الْعَشْرِ إَوْضِ أَهِي .. بَسَ الْأَوْضِ دِي مِفْتَاحُش .. الْعَاشِرَهْ دِي .. الْعَشْرُ مَفَاتِيحَ أَهَمُ
بَسَ مِفْتَاحُش ، عَشَانُ إِنْ فَتَحْتَهَا ضَرَزَ عَلَيْكَ .. مِفْتَاحُش .. ضَرَزَ عَلَيْكَ إِنْ فَتَحْتَهَا .. عِنْدَكَ
هِنَاهُ .. الطَّاحُونَةُ أَهِي تِنَزَلُكَ أَكَلْ .. وَتِنَزَلُكَ أُمِّيَّةُ (٤٥) ، وَاللِّيْ إِنَّتَهْ عَايِرَهْ مُوجُودَ كُلِّ هِنَا .. بَسَ لِحْدَ
الْأَوْضِ دِي مِفْتَاحُش .. زُهْقُ هَوَّةَ مِنْ تَقْلِيْبِ الْيَاقُوتِ وَالزُّمُرْدِ وَالْمُرْجَانِ وَالْقَضَى وَالذَّهَبِ ..
زُهْقُ .. (٤٦) يَاحُوِيَا الرَّاجِلُ دِهْ .. يَفْتَحْ دِهْ كُلُّهُ .. مِشْ خَافِ عَ الذَّهَبِ وَخَافِ عَ الْأَوْضِ دِي !!؟
فِيهَا آه أَكْثَرُ مِنَ الذَّهَبِ وَلَا أَكْثَرُ مِنَ الْيَاقُوتِ وَلَا أَكْثَرُ مِنَ الْمُرْجَانِ وَلَا أَحْسَنُ مِنْ دِهْ !!؟ فِيهَا آه
الْأَوْضِ دِي !!؟ يَوْمَ فِي يَوْمَ فَتَحَهَا .. فَتَحَهَا ، بَصَ لَقِيَ (٤٧) بِنْتَ مَعْلَقَهْ مِنْ شَعْرَهَا .. فِي السَّقْفِ ..
مَعْلَقَهْ مِنْ آه ؟ .. مِنْ شَعْرَهَا .. وَلَقِيَ تَرَابِيزَهْ مَحْطُوطَهْ (٤٨) وَعَلَيْهَا كِتَابٌ .. أَوَّلَ مَا فَتَحَ الْبَابَ ، قَالَتْ
لَهُ : إِنَّتَهْ إِسْمُكَ آه ؟ هَوَّةَ مِشْ عَايِرَ يَنْكَلِمَ ، وَعَايِرَ يَقْفُلُ الْأَوْضِ ، بَسَ مِشْ هَايِنَ عَلَيْهِ يَقْفُلُ
الْأَوْضِ .. عَايِرَ يَعْرِفُ السَّرَّ .. آه دِهْ ؟ مِشْ عَجَبَ الْأَوْضِ دِي .. كُلُّهَا دِي .. فَتَحَهَا وَخَافِ عَ
الْأَوْضِ دِي .. وَدِي فِيهَا آه ؟ .. وَآخِذَهْ مَعْلَقَهْ مِنْ شَعْرَهَا .. فَتَحَ الْكِتَابَ وَقَرَأَ مِنَ الْجُلْدَةِ لِلْجُلْدَةِ
قَالَتْ لَهُ : طَبْ إِنَّتَهْ فَهَمْتُ آه مِنْ الْكِتَابِ ؟ قَرِيتَ (٤٩) الْكِتَابَ مِنَ الْجُلْدَةِ لِلْجُلْدَةِ .. فَهَمْتُ آه اللَّيْ
فِيهِ ؟ قَالَ لَهَا : لَعَّ مَفْهَمْتِشْ (٥٠) . قَالَتْ لَهُ : طَبْ حِلْنِي وَأَنَا أَفْهَمُ الْكِتَابَ وَأَفْهَمُكَ اللَّيْ فِي
الْكِتَابِ .. هَتْفِيْهِمْنِي يَاهُ فِي الْكِتَابِ ؟ مَاذَا قَرِيتَ وَخَلَّاصَ . قَالَتْ لَهُ : إِنَّتَهْ مِشْ إِبْنُ نَاسٍ ؟ قَالَ لَهَا :
نَعَمْ ، أَنَا إِبْنُ نَاسٍ . قَالَتْ لَهُ : وَأَنَا بِنْتُ نَاسٍ ..

إِنَّتَهْ مَشْتَقْتِشْ عَلَى أُمِّكَ وَأَبُوكَ ؟ قَالَ لَهَا : إِشْتَقَلْتُهُمْ . قَالَتْ لَهُ : طَبْ مَحْلُيْنَا وَأَنَا هَاوَرِيْكَ أُمُّكَ
وَأَبُوكَ (٥١) . قَالَ لَهَا : تَوَرِّيْهِمْنِي كَيْفَ ؟ قَالَتْ لَهُ : مِنْ الْكِتَابِ دِهْ اللَّيْ إِنَّتَهْ قَرِيتَهْ دِهْ . — يَاسْتِي
إِعْمِلِيْ مَعْرُوفَ ، دَا الْمَغْرِبِيُّ دِهْ حَبِيزَ وَمَحْدُشْ يَقْدَرُ عَلَيْهِ .. دَا مَقْدَرْتُوشْ غَيْرَ رَبَّنَا . قَالَتْ لَهُ :
يَاسِيدِيْ إِحْنَا إِنْ شَاءَ اللَّهُ بِنَايْتُنَا وَشَطَارَتُنَا هِنَقْدَرُ عَلَيْهِ ، بَسَ حِلْنِي وَخَلِيْكَ مَعَ اللَّهِ
وَمَعَايَا . حَلُّهَا .. رَاجَتْ فَاتَحَهْ الْكِتَابَ .. دَا بَعْدَ كَامِ سَنَهْ ؟ سِنِينِ طَوِيلَهْ .. أَكَلُّهُ وَشُرْبَهْ كُلُّهُ تَحْتِ
الْأَرْضِ .. الْمَغْرِبِيُّ قَافِلَ عَلَيْهِ .. يَرُوحُ فَاهْ ؟ .. وَرَاجَتْ جَانِبَهْ صَفْحَهْ مُعَيَّنَهْ فِي الْكِتَابِ ، وَقَالَتْ لَهُ :
خَلِيْكَ مَعَايَا ، مَلِكُشْ دَعُوْهَ بِحَاجَهْ ، أَنَا مَقْرَأَ وَاللِّيْ مَعْمِلَهْ تَعْمِلَهْ ، وَالْكِتَابُ هِيْنَقِيْ مَعَاكَ بَرَضَهْ إِنَّتَهْ ..
عَشَانُ الْكِتَابِ دِهْ فِيهِ حَاجَاتُ كِبِيرَهْ قَوِيْ .. يَغْنِيْ حِلُوْهْ .. مِنْ الصَّالِحِ لَكَ إِنَّتَهْ . قَالَ لَهَا : مَا شِيْ .
رَاجَتْ قَارِئَهْ الصَّفْحَهْ الْمُعَيَّنَهْ دِي بِقَوَا لَتْنِيْ فَرَحِيْنِ حَمَامَ .. (٥٢) وَرَاجَتْ مِعْرَمَهْ عَلَى بَابِ الْكِنَزِ دِهْ
رَاحَ انْتَفَحَ وَطَارُوا هُمُ لَتْنِيْ .. دَانْتَهُمْ طَائِرِيْنِ لِحْدَ مَا جَمَّ عِنْدَ الْمِدِينَهْ بِتَاعَتْ مِيْنِ ؟ .. بِتَاعَتْ
الْبِنْتُ .. قَالَتْ لَهُ : يَا شَاطِرُ مُحَمَّدُ أَنَا هَنَزَلُ هِنَا . قَالَ لَهَا : لَاهْ ؟ قَالَتْ لَهُ : أَنَا أَبُويَا الْمَلِكِ بِتَاغِ
الْمِدِينَهْ دِي ، فَأَنَا هَنَزَلُ عَشَانُ أُمِّي وَأَبُويَا ، وَإِنَّتَهْ رُوحَ إِطْمَنَ عَلَى أُمِّكَ وَأَبُوكَ ، وَالْكِتَابُ مَعَاكَ أَهْ ..
مِنِيْنِ مَتَجَبِّ تَجِبِنِي الْكِتَابَ مَعَاكَ أَهْ ، تَقْدَرُ تَعْمِلُ كُلَّ حَاجَهْ فِيهِ ، وَكُلَّ حَاجَهْ تَفْسِيْرَهَا كَذَا وَكَذَا
عِنْدَكَ أَهْ .. رَاجَتْ نَارَ لَهْ وَهَوَّةَ إِنْكَلِ عَلَى اللَّهِ بِالْكِتَابِ .. رَاحَ لِمَكَانِ السَّرَايَا مَلَقَاشِ السَّرَايَا .. رَاجَتْ
فَاهْ ؟ !! مِشْ كَانَ فِيهِ ... ؟ — أَوُووه .. تَعِيْشْ إِنَّتَهْ يَاعَمَ دَا حَصَلَ وَخَصَلَ .. وَالْمَلِكُ عِيْنِ (٥٣)

وَصِرْفُوا ، وَيَأْعُوا اللّٰى عِنْدَهُ كُلُّهُ عَلَيْهِ .. وَمَخْلُوش ، وَمَرَّت الْمَلِكُ انْصَرَّت .. — طَبَّ فَاهُ هِيَّة ؟ قَالُوا
دِي قَاعْدَةُ بَرَّة الْبَلَدُ هَنَّاكَ عَامِلَةٌ عِشَّة وَقَاعْدَةُ هَنَّاكَ .. — فَيَ اِنْهَى جَنَّة ؟ .. تَعَالُوا وَدَوَّهَالِي .. رَاخ
خَدُّهُ عَيْلَ لَامُواخْدَةُ وَرَاخ آه ؟ .. وَدَاهُ .. (٥٤) رَاخ دَبَّ ع الْبَاب .. مِيْن ؟ دِي أُمَّة .. قَالَ لَهَا : اِفْتَحِي
يَا أُمِّي دَانَا الشَّاطِرُ مُحَمَّد .. يَا ابْنِي الشَّاطِرُ مُحَمَّد فَاهُ وَإِنَّتْ فَاهُ ؟ .. اِغْمِلُوا مَعْرُوف يَا وَلَاد ..
سَيِّبُونَا فِي غُلْبِنَا وَسَيِّبُونَا فِي هَمْنَا يَا وَلَاد .. — يَا أُمِّي دَانَا الشَّاطِرُ مُحَمَّد اِفْتَحِي . فَتَحَتِ الْبَاب . اَوَّل
مَا فَتَحَتِ الْبَاب ، وَعَسَّسَتْ لَامُواخْدَةُ عَلَى وَشَّة (٥٥) وَعَلَى صَدْرُهُ ، وَمِسَكَتْ اَيْدُهُ .. رَبَّنَا زَاد وَنَوَزَلَهَا
بَصِيرَتَهَا (٥٦) . وَشَافَتْ الشَّاطِرُ مُحَمَّد .. خَدُّوَا بَعْضُ بِالْحُضُر .. آه يَا أُمِّي اللّٰى عَمَلَك كِه ؟ .. اُسْكُتْ
يَا ابْنِي بَعْد الْمَغْرَبِي مَا خَدَك .. وَمَشَيْت .. اَبُوك مَاقَمَش مِنْ سَاعَتَهَا ، وَصِرْفْنَا الدَّهَبُ وَالدُّنْيَا اللّٰى
كَانَتْ عِنْدِنَا .. صِرْفَنَاهَا عَلَى اَبُوك .. مَخْلَيْنَاش ، وَاَنَا انْصَرَيْتْ بَرْصُهُ ، وَبَعْنَا السَّرَايَا ، وَالْمَمْلَكَةَ ،
وَاخْوَاتَك مَشُوا وَآ .. قَالَ لَهَا : كِدَه ؟ . قَالَتْ لَه : كِدَه . — مَفِيش حَاجَةُ خَالِص ؟ . قَالَتْ لَه : مَفِيش
يَا ابْنِي .. اَدِيك زِي مَا اِنَّتْ شَايَفْ آه .. الْكِسْرَتَيْنِ اللّٰى بِيْرُزْقُهُنَّ رَبَّنَا اَمَّا اَكْلُهُنَّ وَاحِدُ رَبَّنَا عَلَى
كِه وَخَلَّاص .. لِحَدَّ مَا رَبَّنَا يَعْجَلُهَا وَازْتَاخ .. — طَبَّ يَا أُمَّة مَتَعُولِيشِ الْهَمَّ .. (٥٧) عُمُومًا اَنَا بَكْرَه اِنْ
شَاءَ اللّٰهُ سَوْقٍ لِّتَيْنِ .. هَتَّخْدِينِي وَتَرْوُجِي السُّوقُ ، اَنَا هَعْمِلُ نَفْسِي آه ؟ لَامُواخْدَةُ .. بَغْل . — تَعْمِلُ
نَفْسُكَ بَغْل كَيْفَ يَا مُحَمَّد ؟!! قَالَ لَهَا : اِنْتِي مَالِكُ اِنْتِي ، اَنَا هَعْمِلُ نَفْسِي بَغْل ، بَسْ اَهَمَّ شَيْءُ اِنَّكَ
اِنْتِي بَعْد مَا تَبْعِينِي فِي السُّوقِ .. الصَّرِيْمَةُ (٥٨) اللّٰى فَ حَنَكِي (٥٩) دِي .. مَسْئِيْهَاشَ لِلتَّاجِرِ ..
تَخْلِيَه يَحِيْبُ صَرِيْمَةُ وَتَجِيْبِي الصَّرِيْمَةُ بِنَاغَتِي تَخْلِيَهَا مَعَاكِي ، عَشَانْ اَوَّلَ مَا يَنْجِي مِنْ السُّوقِ
وَتَرْوُجِي رَامِيَه الصَّرِيْمَةُ كِه جَوْه الْعَنْبَه تَبْصُيْ تِلَافِيْنِي .. اِنَّمَا اِنْ سَبِيْنَهَا لِلتَّاجِرِ اللّٰى خَدْنِي مِشْ
هَتَلَاقِيْنِي تَانِي ، اِنْ كُنْتِي عَايِزَانِي يَا أُمِّي هَاتِي الصَّرِيْمَةُ .. — تَه ؟!! (٦٠) يَا ابْنِي مَتَعُولِيشِ . كَانِي ..
مَاْنِي .. (٦١) قَالَ لَهَا : دِلُوخْتِي ، فِي الصَّبْحِ هَتَشُوفِي . فِي الصَّبْحِ عَمَلُ نَفْسُهُ لَامُواخْدَةُ جَنَّتْ بَغْل
مِشْ مَوْجُود .. (٦٢) اَمَّا يَتْرَكْشَ .. (٦٣) وَسَحَبْتُهُ وَطَلَعَتْ ع السُّوقِ .. فِي ثَوَانِي اِنْبَاغ .. قَالَتْ : بَسْ
الشَّرْطُ الصَّرِيْمَةُ . قَالَ الرَّاجِلُ : آه دِه !! .. صَرِيْمَةُ آه !! .. تَعَالِي يَا عَمِّي اِنَّتْ يَا بَتَاغ اِلَ ... شَرِي
فِي دَقِيْقَه صَرِيْمَةُ لَه ، وَرَاخ مِرْكَبَهَا لِلْبَغْل ، وَقَالَ لَهَا : خُدِي يَا سَتِي الصَّرِيْمَةُ بِنَاغَتِكَ اَمِي ..
الرَّاجِلُ اللّٰى شَرِي الْبَغْلُ بَلْدَه قُرْبِيَه عَنْهَا وَرُوْحُ قَبْلِيْنَهَا ، وَمُحَمَّدُ اَبُو هِنْدِي رَايَحُ بِيَارِكْلَه ، وَزَيْنُ رَايَحُ
بِيَارِكْلَه وَالْاَسْتَاذُ عِبْعَزِيْرُ رَايَحُ بِيَارِكْلَه .. مَبْرُوكُ دَا بَغْلُ جَلُو .. دَا .. دَا جَلُو قَوِي .. هُوَه طَبْعًا
فَرْحَانُ بِالْبَغْلِ .. جَابَ لَه اَكْلُ كُلِّ ، وَرَايَحُ يَحِيْبُ لَه آه ؟ اُمِّيَه يَشْرَبْ .. حَطَّ لَه لَامُواخْدَةُ طَشَتْ لِبْرِيقِ
قُدَامُهُ كِه عَشَانْ يَشْرَبْ .. (٦٤) مِيلَ لَامُواخْدَةُ الْبَغْلُ يَشْرَبُ مِنْ طَشَتْ لِبْرِيقِ . كَانَتْ صَاحِبَتَا رُوْحَتْ
الْبَيْتِ .. رَمَتْ الصَّرِيْمَةُ فَاهُ ؟ جَوْه الْعَنْبَه ، رَاخُ ظَاهِرِ الشَّاطِرِ مُحَمَّد .. فِي مِيْلَتِ الْبَغْلُ كِه فِي
طَشَتْ لِبْرِيقِ عَشَانْ يَشْرَبُ بَصْ صَاحِبُ الْبَغْلُ مَلَقَاشَ الْبَغْلُ .. دَخَلَ اللّٰى دَاخِلُ بِيَارِكْلَه .. يَقُولُ لَه
مَبْرُوكُ عَلَيْكَ الْبَغْلُ ، قَالَ لَه : مَقْدَرَشْ اَقُولُ لَكَ .. مَا تَقْدَرَشْ يَقُولِي يَا ؟ .. آه اللّٰى حَصَلْ ؟ . قَالَ
لَه : مَقْدَرَشْ اَقُولُ الْبَغْلُ فِي لِبْرِيقِ (دَا الْمَثَلُ بَتَاغ آه ؟ .. الْبَغْلُ فِي لِبْرِيقِ اَمَّا يَنْجِي فِي جَكَايَه زِي
كِه) . طَبْعًا اَوَّلَ مَا رَمَتْ الصَّرِيْمَةُ زِي مَا قُلْتَ ظَهَرَ الشَّاطِرُ مُحَمَّد ، قَالَ لَهَا آه ؟ : اَيَّ .. وَه .. (٦٥)
عَلَيْكِي نُور .. شُوفِي .. كُلُّ يَوْمٍ سَوْقٍ بَتَاغُ بَلْدَ هَعْمَلَك حَاجَه .. تَرْوُجِي تَبْيَعِينِي وَيَنْجِي .. زِي مَا
عَمَلْتِي كِه .. تَلَقَّجِي الْحَاجَه بِنَاغَتِي جَوْه الْعَنْبَه تَلَقَّانِي .. اِوَعِي حَدَّ يَضْحَكُ عَلَيْكِي ، وَيَخْلِيْكِي
تَسْبِيْبِي الْحَاجَه . الْمَهْمُ فِضْلُ يَعْمَلُ كَذَا حَاجَه .. (٦٦) خَرُوف ، بَقْرَه ، جَامُوسَه ، حُصَان .. حَاجَات
كَثِيْر . وَاُمُّهُ تَرْوُحُ تَبْيَعُهُ وَيَنْجِي . تَزِمِي الْحَاجَه اللّٰى فِي اِيْذَاهَا جَوْه الْعَنْبَه تَبْصُ تِلَافِي الشَّاطِرُ مُحَمَّد

قَدَامَهَا .. مَرَّتْ أَيَّامٌ وَشُهُورٌ ، وَفِي يَوْمٍ قَالَ لَهَا : بُكَرَةٌ بَقَّةٌ .. إِنَّ شَاءَ اللَّهِ .. هَقْمِلْ لَكَ جَمَلٌ مِشْ
مَوْجُودٌ فِي الْمَحَافِظَةِ .. وَهَاجِئٌ فِي السُّوقِ وَهَضْرَبُ الْقَلَّةِ عَ الشَّقِيئِ .. (٦٧) بَسْ إِوَعَةُ .. إِوَعَةُ الْمَقْوَدِ
بِتَاعِي .. (٦٨) لَا زِمَ تَجِيبِي الْمَقْوَدَ ، الَّتِي يَشْتَرِيهِ بِجَبِيبٍ مَقْوَدٍ يَرْكُبُهُ غَيْرَ الْمَقْوَدِ دِهْ ، قَوْلِيلُهُ مَثَلًا : دَا
عَزِيزٌ عَلَيْهِ .. أَوْ الْمَقْوَدُ دِهْ غَالِيٌّ عَلَيْهِ عَشَانٌ دِهْ مِ رِيحَةِ الْجَمَلِ ، الْمَهْمُ تَنْصَرِفِي وَتَجِيبِي الْمَقْوَدَ
مَعَاكِي .. إِوَعَةُ .. فِي الصَّبِيحِ عَمَلٌ جَمَلٌ مِشْ مَوْجُودٌ .. سَحْبَتُهُ أُمُّهُ وَرَاحَتُ السُّوقِ .. يَرْجِعُ مَرْجُوعًا
لِلْمَغْرِبِي كَانَ رَاخٌ عَ الْكِزْزِ لَا لَقَى الشَّاطِرَ مُحَمَّدٌ وَلَا لَقَى الْبِنْتَ وَلَا لَقَى الْكِتَابَ .. آه دِهْ !! وَاللهِ الْعَظِيمِ
عَالِ يَا شَاطِرَ مُحَمَّدٌ .. مِسْكٌ شَوِيَّةٌ زَمَلَةٌ مِنْ الْجَبَلِ ، وَبَصَّ فِيهِمْ فِي إِيْدِهِ كَهْ .. لَقَى الشَّاطِرَ
مُحَمَّدٌ عَامِلٌ جَمَلٌ وَسَطُ السُّوقِ ، وَالتُّجَارُ مَلُومَةٌ عَلَيْهِ .. (٦٩) بِثَوْرُ السُّوقِ كُلُّهُمْ .. أُمَّا يَشْتَرُوا فِي
الْجَمَلِ .. بِمِيَّةٍ .. بِمِيتِينَ .. بِتَلْتُمِيَّةٍ .. بَارُيُعَمِيَّةٍ .. بِخَمْسُمِيَّةٍ .. بِ- أَلْفٍ ... فُورِيْرَةٌ عَمَلٌ حَمَامَةٌ .. (٧٠)
وَطَارَ .. وَرَاخٌ نَازِلٌ وَسَطُ السُّوقِ مِعْلَمٌ مُحْتَرَمٌ .. دَا الْمَغْرِبِي .. عَلَى طُولِ عَ الْجَمَلِ .. دَخَلَ عَ الْجَمَلِ
لَقَى التُّجَارَ كُلَّهُمْ مَلُومِينَ حَوَالِيَهُ .. لَادَهُ هَابِينَ عَلَيْهِ بِسَبَبِ الْجَمَلِ ، وَلَادَهُ هَابِينَ عَلَيْهِ بِسَبَبِ الْجَمَلِ ..
عَايِزِينَ يَأْخُذُوهُ بِأَيِّ تَمَنٍّ .. الَّتِي فَاصِلٌ بِأَلْفٍ (٧١) ، وَالَّتِي فَاصِلٌ بِأَلْفٍ وَمِيَّةٍ ، وَالَّتِي فَاصِلٌ بِأَلْفٍ
وَمِيتِينَ .. قَالَ : صَلَّيْ عَ النَّبِيِّ . - اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى .. قَالَ الْجَمَلُ دِهْ عَلَيْهِ بِأَلْفَيْنِ .. طَبْعًا التُّجَارُ
مِشْ مُمَكِّنٌ أَبَدًا كَانَ هَيَّوْصَلُوهُ أَلْفَيْنِ دِي .. بَصُّوا لِبَغْضِيْنِهِمْ كِدَهُ وَقَالُوا : جِهْ مِنْ آه دِهْ !!؟ مِشْ الَّتِي
هَيَذَفَعَ أَلْفَيْنِ فِي جَمَلٍ !!؟ هِيَّةٌ : حَدَّ قَالَ زِيَادَهُ عَنْ أَلْفَيْنِ ؟ .. مِشْ صَاحِبُ الْجَمَلِ ؟! .. - أَنُوهُ
السَّتِ دِي .. - إِهْ يَاسَتْ ؟ .. قَالَتْ : شَوِيَّةٌ .. - أَلْفَيْنِ وَنِصْ ، ثَلَاثٌ ثَلَاثٌ يَاسَتْ . (٧٢) التُّجَارُ يَقِي
آه ؟ مَا خَلَاصٌ .. مَحْدَشٌ هَيَشْتَرِي بَقَّةً .. فَقَدُوا الْأَمَلَ .. يَقُوْزُغْدُوا فِي الْوَلِيَّةِ أُمُ الشَّاطِرِ مُحَمَّدٌ -
دَا مُعْفَرَتْ .. (٧٣) دَا يَا تَاجِرُ لَوْ إِذَا بِنِي أَقَلَّ مِنْ كِدَهُ هَرَضَنِي أَدِيلُهُ .. بَارِكِيْلُهُ .. - طَلَبْتُ اللَّهَ
بِبَارِكِكَ . - بَارِكْنِي يَاسَتْ ؟ الثَّلَاثُ ثَلَاثٌ أَهْمُ . وَرَاخٌ عَاطِطُهَا الثَّلَاثُ ثَلَاثٌ .. هِيَّةٌ لَأَنَّهُ الْمَقْوَدُ عَلَى
إِيْدَهَا .. بِتَاغِ الْجَمَلِ - سَبِيْنِي يَاسَتْ الْجَمَلُ . قَالَتْ لَهُ : الْجَمَلُ أَهْ .. إِجْرِي فَاتَ مَقْوَدٌ لِلْجَمَلِ
وَرَكْبُهُلُهُ إِنَّمَا الْمَقْوَدُ دِهْ مِشْ هَيَتَحَلَّ مِنْ عَلَى إِيْدِي دِي .. عَشَانٌ دِهْ هَيَفْضَلُ ذِكْرِي .. أَصْلُ الْجَمَلِ
دِهْ مَرِيْبَاهُ .. وَالْجَمَلُ دِهْ - تَهْ ، آه يَاسَتِي الَّتِي إِنْتِي أُمَّا تَقُولِيهِ دِهْ !!؟ إِنْتِي مَالِكُ كِهْ ؟ .. إِنْتِي
جِرَالِكُ آه ؟ !! .. مَقْوَدُ آه الْبَلِيْفُ دِهْ !!؟ ..

حَبْلُ لَيْفٍ تَقُولِي مِشْ حَسِينِيَّةٌ !!! (٧٤) بِنَاهُ حَبْلُ الْبَلِيْفِ دِهْ !!؟ بِجَنِيَّةٍ !!؟ .. أَدِي مِيتَ جَنِيَّةٍ .. مِيتِينَ
جَنِيَّةٍ .. تَلْتُمِيَّتَ جَنِيَّةٍ فِي حَبْلِ الْبَلِيْفِ يَاسَتْ .. لَسْتُ أَنَا هُرُوحٌ وَاسِيْبُ الْجَمَلِ ، وَاجِبُ مَقْوَدٌ !! عَيْبُ
عَلَيْكِ الْكَلَامُ الَّتِي إِنْتِي أُمَّا تَقُولِيهِ دِهْ .. أَدِي تَلْتُمِيَّةٌ يِنَقِي ثَلَاثُ ثَلَاثٌ وَتَلْتُمِيَّةٌ فِي الْجَمَلِ . الْمَرَّةُ مِشْ
عَايِزُهُ تَسِيْبُ الْمَقْوَدَ بَرَضُهُ .. النَّاسُ سَالُوْهَا شَيْلُهُ بَيْلُهُ .. (٧٥) التُّجَارُ .. رُوْجِي إِنْتِي .. دَا
إِنْتِي !! أَعُوْذُ بِاللَّهِ رُوْجِي قَوَامُ لَحْسَنُ (٧٦) الرَّاجِلُ يُنْكُتُ (٧٧) ، دِي بِنِيَّةُ مِشْ هَتَطَوَّلِيْهَا
أَصْلُ (٧٨) ، وَلَا فِيهِ حَدَّ هَيَذَنِيكَ السَّعْرُ دِهْ أَصْلُ . وَرَاخُوا مِلْقَحِيْنِيْهَا بَرَّةُ السُّوقِ (٧٩) .. حَدَّ الْمَغْرِبِي
الْجَمَلُ وَاتَّكَلَ عَلَى اللَّهِ ... وَهَوَّ جَارُهُ (٨٠) .. كُلُّ شَوِيَّةٍ .. بِتَلْفَتْ عَلَيْهِ وَيَقُولُ لَهُ : تَعَالَى يَا شَاطِرَ
مُحَمَّدُ ، تَعْمَلُ دَا كُلَّهُ يَا شَاطِرَ مُحَمَّدُ ؟ !! . فَاتَ مِنْ قُدَامِ جَامِعٍ لَقَى الضُّهْرُ (٨١) أُمَّا يَدُنْ (٨٢) .. عَايِزُ
يَصَلِّي الضُّهْرَ .. لَقَى شَوِيَّةً عِيَالٌ أُمَّا يَلْعَبُوا قُدَامَ الْجَامِعِ .. شَاوَرُ عَلَى أَكْبَرِ عَمِلٍ فِيْهِمْ : إِنَّتَهُ
يَاوَةُ (٨٣) ، خُذْ جَنِيَّةَ أَهْ ، وَإِمْسِكِ الْجَمَلُ دِهْ عَلَى بَالٍ مَا أَطْلَعَ مِنْ الْجَامِعِ ، أَفْعُدْ قُدَامَ الْجَامِعِ ..
هِنَاهُ ، وَإِوَعِي تَسِيْبُ الْجَمَلِ ، وَأَوَّلُ مَا أَطْلَعَ هَدِيْكَ جَنِيَّةً تَانِي .. خُذْ يَاوَةَ .. خُذْ يَاوَةَ .. كُلُّ عَمِلٍ ..
وَرُغْ عَلَيْهِمْ كُلُّ وَاحِدٍ جَنِيَّةٍ : أَفْعُدُوا ، إِوَعِي الْجَمَلُ يَرُوحُ كِهْ وَلَا كِهْ ، وَأَوَّلُ مَا هَطَّلَعَ هَدِيْكَوْ كُلُّ وَاحِدٍ

جنية تانى بَرَضُهُ .. إوعى الجَمَلُ . — تَه !! حَاضِرْ يَاعَمَ الحَاج . مِينْ يَطُولُهَا دِي ؟ شِوِيَّةُ عِيَالٍ عَطَى كُلِّ وَاحِدٍ جِنِيَّةً ، وَلِسَةُ لَمَّا يَطْلُعْ هِيْدِي كُلِّ عَيْلٍ جِنِيَّةُ تَانِي .. الْعِيَالُ مَاسِكِينَ الْجَمَلُ مِنَ الْمَقْوَدِ أَه ؟ مَسْكَةٌ مِنْ حَدِيدٍ .. يَنْصَرِفُ كَيْفَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ ؟ .. فِيْهِ نَقِيْعَةٌ كَيْ قُدَّامَ الْجَامِعِ (٨٤) .. أُمِّيَّةٌ .. طَبْعًا أَمَّا يُرْشُوا .. نَاسٌ يَعْنِي إُولَادُ حَلَالٍ أَمَّا تَحِبُّ تَخْدِمُ وَتُرْشُ قُدَّامَ الْجَامِعِ وَبِتَاغ .. نَقِيْعَةٌ صَغِيْرَةٌ كَيْ فِي الْأَرْضِ فِيْهَا شِوِيَّةُ أُمِّيَّةٌ .. مِيْلُ الْجَمَلِ لَأَمْوَاحِذِهِ يَشْرَبُ مِنَ النَّقِيْعَةِ دِي .. الْعِيَالُ بَصُورًا مَلْفُوشَ الْجَمَلُ .. يَبْصُرُوا فِيْ النَّقِيْعَةِ عَشَانٌ يَشُوقُوا الْجَمَلُ مَلْفَهَشَ (٨٥) .. دَا الْجَمَلُ مِيْلُ يَشْرَبُ مِنْ هِنَاهُ !! رَاحَ فَاهُ بَقَّةُ الشَّاطِرِ مُحَمَّدٌ ؟ .. عَمَلُ فَرْخِ حَمَامٍ وَطَيْرَانٍ عَ الْمِدِيْنَةِ بَتَاغِ بِنْتِ الْمَلِكِ .. طَلِعَ الْمَغْرِبِي : فَاهُ يَاغِيَالُ الْجَمَلُ ؟ قَالُوْهُ وَاه ؟ دَا مِيْلُ فِيْ النَّقْرَةِ دَهِي عَشَانٌ يَشْرَبُ بَصِيْنًا مَلْفَهَشَ يَاعَمَ الحَاج . — اَيْمَنَةُ ؟ (٨٦) قَالُوا : وَإِنْتُوا أَمَّا تَقِيْمُوا الصَّلَا . الْمَغْرِبِي لَمَّا الْعِيَالُ قَالُوْهُ لَوْ كَيْ مِسْكٍ شِوِيَّةُ رَمَلَةٍ وَبَصَ .. لَقِيَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ عَامِلَ حَمَامَةٍ وَطَايِرَ .. يَبْقَى الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ طَبْعًا أَه ؟ قَرَأَ فِي الْكِتَابِ .. وَهُوَ فِي السُّكَّةِ .. لَقِيَ الْمَلِكَ عِيَانٌ وَمَوْصُوفٌ لَهُ فَرْخُ رُمَّانٍ (٨٧) .. يَعْنِي رُمَّانَةٌ .. لَوْ كَلَّهَا هِيَضَحِي ، فَقَابِلُ الْجَنَانِيْنِ تَدُوْرُ لِي (٨٨) تَشُوقِلِي رُمَّانَةً بِأَيِّ طَرِيْقَةٍ .. يَابَعْدُ ثَلَاثَ تَيَّامٍ تَعَزَّلُ (٨٩) وَتَمْشِي مِنَ الْبَلَدِ .. طَبْعًا الْجَنَانِيْنِ مَشْ لَاقِي .. مَفِيْشُ رُمَّانٍ .. وَلَا هُوَ دَهْ أَوَانُ الرُّمَّانِ .. فِيْ نَفْسِ الْيَوْمِ دَهْ كَانَ الْجَنَانِيْنِ أَمَّا يَلِمُ كَرَائِيْبَةَ عَشَانٍ هِيَمَشِي مِنَ الْبَلَدِ (٩٠) .. كَانَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ سَقَطَ فِي الْجَنِيْنَةِ ، وَفِ ثَوَانِي عَمَلِ سَجَرَةِ رُمَّانٍ وَطَرَحَ رُمَّانَةً .. يَبْقَى الْجَنَانِيْنِ طَبْعًا دَايِرُ يَلِمُ الْكَرَائِيْبِ بَتَاغَتُهُ اللَّيْلِ فِي الْجَنِيْنَةِ لَقِيَ السَّجَرَةَ ، وَلَقَاهَا طَارِحَةً حَبَّةُ رُمَّانٍ .. قَالَ : أَهْ دَهْ ؟!! يَعْنِي يَا نَا مَا شَفْتِيْشِ الرُّمَّانَةَ دِي فِي الْمَكَانِ دَهْ قَبْلُ كَيْ ، وَادِيْنِي كَانُ سَنَةِ هِنَا مَا شَفْتَهَا فِي الْمَكَانِ دَهْ .. جِتْ كَيْفَ دِي ؟!! وَطَلِعَتْ كَيْفَ دِي ؟!! وَفِيْهِ رُمَّانٌ كَيْفَ فِي الْأَوَانِ دَهْ ؟!! .. وَارْأَى طَرِحَتْ رُمَّانَةً ؟!! .. دَا رُبْنَا صُبْحَانَهُ وَتَعَالَى حَبُّ يَنْجِدِي . رَاحَ خَاطِفُ الرُّمَّانَةِ مِنْ عَ السَّجَرَةِ وَطَيْرَانٍ عَ الْمَلِكِ (*) .. كَانَ الْمَغْرِبِي نَزَلَ فِي الْمِدِيْنَةِ وَعَمَلُ نَفْسُهُ دِيكُ .. الْجَنَانِيْنِ أَمَّا يَدِي لِلْمَلِكِ حَبَابِيَّةُ الرُّمَّانِ .. رَاحَ الدِّيْكُ هَبْ (٩١) عَ الْمَلِكِ وَقَعَتْ مِنْهُ الرُّمَّانَةُ .. نَزَلَتْ عَ الْبَلَاطِ إِدْشَتْ (٩٢) .. الدِّيْكُ لَقَطَ لَقَطَ لَقَطَ .. دَانْتُهُ يَلْقَطُ فِي حَبِّ الرُّمَّانَةِ .. طَارَتْ حَبَابِيَّةُ رُمَّانٍ تَحْتَ الْكَنْتَةِ .. الدِّيْكُ مَا شَفْتَهَا .. رَاحَتْ الْحَبَابِيَّةُ دِي عَمَلَتْ نَفْسَهَا تَغْلِبُ .. رَاحَ هَاجِمُ عَ الدِّيْكِ مِسْكَةً مِنْ رَقَبَتِهِ .. مَاسَابُوشُ غَيْرُ لَمَّا قَطَعَ رَقَبَتَهُ .. الْمَلِكُ بَقِيَ وَاقِفٌ يَسْتَعْجِبُ وَمَشْ عَارِفٌ جَزِيْ أَه ، نَزَلَ عَلَيْهِ سَهْمُ اللَّهِ (٩٤) .. وَبِنْتُ الْمَلِكِ وَاقِفَةٌ أَمَّا تَضْحَكُ وَمَبْسُوطَةٌ آخِرُ إِنْبَسَاطٍ .. — تَعَالَى خُدِي .. أَنْتِي أَمَّا تَضْحَكِي عَلَيَّ أَه ؟!! قَالَتْ لَهُ : دَاخَنَا إِنْجِدْنَا .. إِنْ شَاءَ اللَّهُ يَا بُوِيَا هِتَضَحِي .. الْمَغْرِبِي اللَّيْ كَانَ خَاطِفِي وَحَابِسِي وَمَشْغَلْفِي هُوَ الدِّيْكُ دَهْ (٩٥) .. وَالتَّغْلِبُ دَهْ هُوَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدٌ اللَّيْ حَكَّتْكَ عَنْهُ .. يَا بُوِيَا هُوَ مُحَمَّدٌ دَهْ اللَّيْ نَجَانِي وَحَلْنِي وَخَلَانِي جِيْتِ وَشَفْتِكَ وَشَفْتِي . قَالَ الْمَلِكُ : إِظْهَرْ وَبَانَ وَعَلَيْكَ الْإِمَانُ يَا شَاطِرُ مُحَمَّدُ . رَاحَ ظَهَرَ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ .. قَالَ لَهُ : وَإِنْتَهُ حِكَايَتُكَ أَه ؟ قَالَ لَهُ : حَصَلْنِي كَذَا وَكَذَا . الْمُهَمُّ حَكَايَةُ حِكَايَتِهِ مِنْ طَفَطَقِ لِسْلَامُو عَلَيْنُكَ . قَالَ لَهُ : شُوفْ يَا ابْنِي أَنَا مَشْ هَلَاقِي لِبَنْتِي أَحْسَنُ مِنْكَ .. وَإِنْتَهُ اللَّيْ جِيْتَهَا لِي ، وَلَوْلَا إِنْتَهُ مَا كُنْتِي شَفْتَهَا تَانِي .. الْمُهَمُّ رَاحَ مَجُورُهُ بِنْتَهُ .. وَعَمَلُ لَهُ فَرْخُ ثَلَاثِيْنِ لَيْلَةٍ (*) ، وَرَجِعَ لَهُ مَمْلُكَتُهُ وَالسَّرَايَا بَتَاغَتُهُ وَكُلُّ حَاجَةٍ .. وَعَاشُوا فِي الثَّبَاتِ وَالنَّبَاتِ ، وَخَلَفُوا صُبِيَانًا وَبَنَاتٍ .. وَتُوْتَهُ تُوْتَهُ خُلَصَتْ الْحَدُوْتَةُ (*) .

* الراوي : محمد هندي حماد من مواليد عام ١٩٤٤ م ، بقرية « أعطو الوقف » مركز « بني مزار » محافظة « المنيا » . ثقافته : أمي ، وكان يعمل بالجمعية التعاونية الزراعية بقرية « أبو العباس » عندما روى لي هذا النص عام

١٩٨٨ بقرته « أعطو الوقف » . وقد توفي - رحمه الله - منذ قرابة الخمسة شهور ، إثر داء عياء بالكبد ؛ فقدت برحيله أخا كريما ، وصديقا عزيزا ، وإنسانا يندر أن يوجد مثله في أيامنا هذه . وإنني إذ أنشر له هذا النص ، فإنما أسأل الله أن يتغمده بواسع رحمته ، وأن يشمله بعظيم غفرانه ، جزاءً وفاقا على ما قدم لى من جليل الخدمات أثناء عملى الميدانى فى منطقة « شُلقام » بمركز « بنى مزار » المذكور . . ولا أملك إزاء مصابى فيه إلا أن أقول « إنا لله وإنا إليه راجعون » .

(*) فى نص آخر للراوى : حمدى حسين محمد أن الملك كان قد طلب من البستاني الرمانة فى خلال ثلاثة أيام وإلا قطع رقبته ، وفى اليوم الثالث كان البستاني حزينا جدا للمصير الذى يرتقبه بعد ساعات ، فخرج إلى الحديقة لعله يسرى عن نفسه ، أو لعل الله يفرج عنه ، فرأى شجرة الرمان على ما هو وارد فى المتن ، ومع خلاف فى أسلوب الراوى تطابق الحكاية مع النص المدون فى بقية الأحداث .

(*) فى نص الراوى : حمدى حسين محمد كان الفرح أربعين ليلة .

معنى المفردات والتعابير المستغلقة :

- ١- متجوز : متزوج ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا .
- ٢- مفيش خلفه : « الخلف » ضد السلف ، و « مفيش خلفه » أى ليس له أبناء يخلفونه بعد موته .
- ٣- هوّه : هى (هو) بالفصحى .
- ٤- موته : إمراته ، مما خففوا فيه .
- ٥- اللى : اسم موصول بمعنى الذى واللى ومفرداتهما ، ولم نسمع استخدامهم للفظ « الذى » إلا فى قولهم « والنبى إن حلفت بالذى ياه » يعنون بذلك الإيمان الغموس .
- ٦- واحد مغربى : أحد المغاربة ، نسبة إلى « المغرب » . ويجرى الاعتقاد فى المنطقة التى جمعت منها الحكاية بأن السحرة المغاربة هم أقدر السحرة واكفاهم .
- ٧- إحنّا : هى (نحن) بالفصحى .
- ٨- إنتى : هى (أنت) بالفصحى .
- ٩- طيّب : جواب بمعنى سوف أفعل .
- ١٠- أديلنا : بمعنى « ها نحن » ، وتفيد معنى الصبر والتقرب والانتظار .
- ١١- إزاي : هى (كيف) الاستفهامية الفصيحة . ويلاحظ أن الراوى استخدمها فى سياق حديث الملك مع المغربى الساحر . أما فى الأحاديث اليومية فيستخدمون كلمة « كيف » بخفض الكاف وتسكين بقية الحروف .
- ١٢- دب إيده فى الخرج : أدخل يده سريعا فى « الخرج » . والخرج ، بضم الخاء وتسكين بقية الحروف ؛ وعاء من القماش أو الليف أو الخوص ، له جيبان كبيران متصلان توضع فيهما الأشياء ، ويحمل على الكتف أو على ظهر إحدى دواب الحمل كالحمار وغيره .
- ١٣- برتقانه : برتقالة ، مما قلبوا لامة نونا .
- ١٤- متالته : أى ثلاثة أقسام ، مما قلبوا ثاء تاء .
- ١٥- زى ما انتة عايز : أى كما تريد أنت .
- ١٦- انزعف : اضطرب اضطرابا شديدا من المفاجأة .
- ١٧- برضه : بضم الضاد ، بمعنى أيضا .
- ١٩- راد : أراد ، خففوها فحذفوا همزتها .
- ٢٠- مكنتش : لم أكن .
- ٢١- ده : هذا .
- ٢٢- ويد : ولد .
- ٢٣- إريك : كيف حالك ؟ .
- ٢٤- جيت : جئت ، خففوها فنطقوا همزتها ياء .

- ٢٥ - لَع : هي (لا) حرف النفي الفصيح .
- ٢٦ - عَلِيَّ : على ماذا .
- ٢٧ - مَتَسَيِّك من الموضوع ده : أى دعك من هذا الموضوع .
- ٢٨ - اَعْلَمِيوَاه : ماذا أفعل به ؟
- ٢٩ - خَش : بضم الخاء وتشديد الشين الساكنة ، أى أدخل .
- ٣٠ - رَاح : راحته جَنِيه : أى وضعه بجانبه ، والمعنى أجلسه بجانبه على غير إرادة منه .
- ٣١ - خَت : بتشديد التاء الساكنة ، أى أخذت ، إذ قلبوا الذال دالا فتثقل مع التاء نطقها فحذفوها وشددوا التاء .
- ٣٢ - دَا دَا : « دا » بادئة تفيد التنبيه ، و « ده » بمعنى هذا .
- ٣٣ - طَلَب : بادئة بمعنى إذن ، أو مادام هكذا .
- ٣٤ - لَقَيْن : الاثنين .
- ٣٥ - دَوَل : هؤلاء ، وهم يستخدمونها للمثنى والجمع على السواء .
- ٣٦ - لَسَّه : كلمة منقوطة من عبارة « لهذه الساعة » ، وهى هنا خبرية ، وتجرى استفهامية فى مواضع أخرى .
- ٣٧ - الحَصْرَة : « الحصرة » عندهم ، كما هى فى اللغة ، أشد التلطف على الشيء الفائن ، وتجسيدها من البلاغة .
- ٣٨ - رَقَد : « الرقود » عندهم هو (الرقاد) لغة ، أى النوم ، والواحدة « رقدته » ، أى « نومه » .
- ٣٩ - اضْطَرَّت فى عَنِهَا : من الضرر ، وهو ضد النفع ، ومعناها ذهب بصرها فهى « ضريه » .
- ٤٠ - عَشَّه : « العشه » للرجل أو المرأة كـ « العُش » للطائر ، وهى تقام من أعواد الذرة بنوعيتها ، الشامية أو الرفيعة ، ويقيم بها الفقراء ومباشرو العمال فى الحقول .
- ٤١ - دَاثَتْه مَاشِي : بتشديد النون المخفوضة ، أى ظل ماشيا .
- ٤٢ - العَزِيمَة : رقية كالقسم تتلى على الشيء فيستجيب لإرادة من يتلوها .
- ٤٣ - اَنَارَى : معناها إذا بـ .
- ٤٤ - اَوْض : جمع « أوضه » ، وهى الحجرة .
- ٤٥ - أَمِيَه : ماء .
- ٤٦ - زَهَق : كادت نفسه تخرج مللا .
- ٤٧ - لَقَى : وجد .
- ٤٨ - مَحْطُولَه : موضوعه .
- ٤٩ - قَرِيَتْ : قرأت .
- ٥٠ - مَفْهَمَتَش : لم أفهم .
- ٥١ - هَاوَرِيك : بتشديد الزاء المخفوضة ، سوف أريك .
- ٥٢ - فَوْخِيْن حَمَام : « الفرخ » ولد الطائر ، والمعنى حمامتان .
- ٥٣ - عَيْي : مرضى مرضا شديدا يعنى الاطباء .
- ٥٤ - وَاَاه : أوصله .
- ٥٥ - تَحَسَّسَتْ عَلَى وَشَّه : تحسست وجهه بيدها .
- ٥٦ - رَبْنَا رَاد وَنُور لَهَا بِصِيرْتَهَا : أى أراد الله وأعاد لها بصرها . وفكرة فقد البصر بالبكاء لفراق ابن عزيز أو ابنة حبيبة توجد فى كثير من الحكايات والأغاني الشعبية فى أنحاء عديدة من العالم ، ويمكننا أن نضع موتيف عودة البصر للام بعودة ابنها تحت مجموعة الموتيف D 2161.3.1 فى فهرس الموتيفات لطومسون .
- ٥٧ - مَاتَعَوَاشِيْش الهم : لا تعولى هما .
- ٥٨ - الصَّرِيْمَة : « الصريمه » للبلبل كاللجام للفرس .
- ٥٩ - خَنَكِي : فمى .
- ٦٠ - تَه : بخفض التاء ، لفظ استغراب .
- ٦١ - كَافِي مَانِي : تعنى فى هذا الموضع كثرة الأخذ والرد . ويقال أنها تعبير فرعونى يعنى اللبن والعسل .
- ٦٢ - خَفَّت بِغَل مَش موجود : « الحته » ، بتشديد الياء المفتوحة ، القطعة من كل شيء ، وهى هنا للتقريظ ، بمعنى أنه بغل لا يوجد له نظير .

- ٦٣ - يتركش : يهتز خيلاء وحيوية .
- ٦٤ - طشت لبريق : طست الابريق ، مما قلبوا سينه شيئا .
- ٦٥ - أى .. وه : هى « أيوه » حرف الجواب العامى الذى بمعنى نعم ، وهى بهذا التدوين أسلوب استحسان .
- ٦٦ - فضل : بخفض الفاء والضاد ، ظل .
- ٦٧ - هضرب القله ع الشقين : « القلة » إناء فخارى معروف . و « الجمل ضرب القله » أى هدر هديراً مصحوباً بزيادة ويشىء أحمر منتفخ يشبه « القلة » يخرج من بين شذقيه مرة على هذا الجانب ، ومرة على ذاك .
- ٦٨ - المقود : حبل يشد فى الزمام تقاد به الدابة .
- ٦٩ - ملمومه عليه : متجمعة حوله بكثافة .
- ٧٠ - فوريره : بسرعة فائقة .
- ٧١ - فاصل : من « المفاصلة » أى المساومة والتثمين .
- ٧٢ - ثلاث تلاف : ثلاثة آلاف .
- ٧٣ - معفوت : مجنون .
- ٧٤ - حبل ليف : « الحبل » هو الرسن « المقود » ، ويجمع على حبال . وهو أيضاً الحبل الذى تشد به الأشياء بعضها إلى بعض ، ويصنع من ليف النخيل .
- ٧٥ - شالوها شيله بيله : أى حملوها غصبا .
- ٧٦ - لحسن : بمعنى لكى أو لئلا .
- ٧٧ - ينكت : أصلها (ينكث) ، مما قلبوا ثاءه تاء ، ومعناها ينقض كلامه أو يرجع فيه .
- ٧٨ - أصل : بمعنى أبداً أو مطلقاً .
- ٧٩ - ملقحينها : ألقوا بها على الأرض غيظاً واستهانة .
- ٨٠ - جازّه : اسم الفاعل من « جرّ » أى سحب وراءه .
- ٨١ - الضهر : الظهر ، مما قلبوا ظاءه ضاداً .
- ٨٢ - يؤذن : بتشديد الدال المفتوحة ، يؤذن من (الأذان) أى الاعلام بالصلاة .
- ٨٣ - ياره : يارلد ، وهم يستخدمونها فى نداء القريب .
- ٨٤ - نقيعه : حفرة صغيرة ممثلة بالمياه .
- ٨٥ - ملقهش : لم يجده .
- ٨٦ - ايمته : (متى) الفصيحة .
- ٨٧ - فرخ رمان : رمانة فى حجم فرخ الطائر .
- ٨٩ - تدور لى : تبحث لى .
- ٨٩ - تعزّل : بخفض الزاء المشددة ، تنتقل للعيش فى مكان آخر .
- ٩٠ - كراكيبه : يقولون « كركب الحاجه على بعضيها » أى أدخل بنظامها وترتيبها ، و « الكركبه » صوت يحدث نتيجة لذلك . وعلى هذا الأساس تكون « الكراكيب » هى الأشياء القديمة المستهلكة التى جمعت على غير نظام أو ترتيب خاص .
- ٩١ - سجره : شجرة ، مما قلبوا شينه سيناً .
- ٩٢ - هب : بتشديد الباء ، قفز .
- ٩٣ - إدشت : بتشديد الدال والشين ، تفتتت .
- ٩٤ - نزل عليه سهم الله : لأن بالصمت ذهولاً .
- ٩٥ - مشعلقنى : « علق الشيء » جعله معلقاً من « التعليق » ، و « مشعلقنى » و « معلقنى » بمعنى .

الفولكلور والأنثروبولوجيا

وليم ر. باسكوم
ترجمة: أحمد صليحة

نطالع في هذه المقالة، التي كتبها أحد علماء الفولكلور والأنثروبولوجي، الرأي القائل بأن الفولكلور ينتمي إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، أي الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو رأي يبسطه الكاتب بوضوح. وباسكوم هو أستاذ الأنثروبولوجيا في جامعة كاليفورنيا ببركلي. وهو يعي جيداً الصعوبات الماثلة في الاعتماد على معيار النقل اللفظي، ويقول «إن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بالفولكلور».

ولكن باسكوم، كما أوضح أتلي Utley فيما بعد، ينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً الفن اللفظي، الذي يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية واللجند) والأحاجي والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبي والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (ballad) وغيرها من الأغاني فولكلور، ولكن موسيقاها وموسيقى الأغاني الأخرى لا تنتمي إلى الفولكلور. ولكن معظم علماء الفولكلور يرون أن هذا التعريف للفولكلور أضيق مما ينبغي. ومن ناحية أخرى فإن مفهوم أتلي للأدب الشعبي يتفق تماماً في الواقع مع فكرة باسكوم عن الفن اللفظي.

دراسة دائرة اهتمامهم المشترك، فيسير كل فريق في طريق منفصل دون أن يتعرف على أفكار الفريق الآخر وأساليبه وأهدافه. ولا يعني هذا أن كل العلماء أسرى هذه العزلة الثقافية، ولكنها صفة متفشية إلى الحد الذي قد يخلق بعض الصعوبات الحقيقية^(١). وفي هذه الدراسة أحاول أن أسد

يسلم العلماء بارتباط الفولكلور ارتباطاً ثنائياً بالعلوم الإنسانية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالعلوم الاجتماعية. ورغم أن المدخلين الأدبي والأنثروبولوجي أساسيان ومتكاملان، وهو أمر واضح، لكن علماء الفولكلور من أتباع هذين المنهجين يفضلون العمل المستقل بدلاً من التعاون في

الفجوة القائمة بين المدخلين بعرض المدخل الأنثروبولوجي لل فولكلور حسبما أراه، وأتعمش أن يقدم أحد العلماء الآخرين وجهة نظر علماء الدراسات الإنسانية.

ومن بين فروع الأنثروبولوجيا الأربعة، تعتبر الأنثروبولوجيا الثقافية - التي يشار إليها أيضاً باسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية أو الأنثروجرافيا أو الانثولوجيا - أشد هذه الفروع ارتباطاً بالفولكلور ، فليس للأنثروبولوجيا الطبيعية أو علم ما قبل التاريخ أو الآثار صلة مباشرة بالفولكلور، وإن كان علم الآثار يزودنا أحياناً بمعلومات عن التطورات السابقة وتحركات الشعوب، وهى معلومات مفيدة لعالم الفولكلور.

ولعل علماء اللغة أقرب من علماء الآثار اهتماماً بالفولكلور؛ لأن أسلوب التعبير اللفظى فى الحكاية أو المثل يتأثر بالتركيب النحوى ومفردات اللغة، كما أن علماء اللغة وجدوا فى الحكايات الشعبية والأساطير وسيلة مريحة لجمع النصوص اللغوية، وترتب على ذلك أن بعض نصوص الحكايات الهندية الأمريكية التى تتميز بدقة التسجيل والترجمة قد نشرها اللغويون. ومع هذا فالفولكلور يندرج داخل دائرة الحقل الرابع، أى الأنثروبولوجيا الثقافية التى تعنى بدراسة العادات والتقاليد ومؤسسات الشعوب الحية.

فنعندما يذهب علماء الأنثروبولوجيا إلى البحار الجنوبية أو أفريقيا لدراسة وتسجيل أساليب الحياة عند شعب معين، يصفون أساليب الزراعة والصيد والقنص ونظام حيازة الأرض والتوريث، وغير ذلك من صور الملكية ومصطلحات القرابة والإلتزامات التى تليها صلات القرى وأساليب الزواج وتكوين العائلة والوحدات الأخرى القائمة داخل الإطار الاجتماعى ووظائفها، والنظام القانونى والسياسى والمفاهيم الروحانية والخاصة بالعالم الآخر، والنذر وأساليب استقراء المستقبل، وغير ذلك من أوجه الدين ونظرة الإنسان إلى العالم وأساليب السكن والملابس وتزيين الجسد والمنحوتات الخشبية والفخار والصناعات المعدنية، وغير ذلك من الفنون الجرافية والتشكيلية والموسيقى والدراما والرقص. ولا تستطيع هذه الدراسات التى توصف بالانثروجرافية أن تعطى صورة كاملة ما لم تشمل الحكايات الشعبية واللجنات والأساطير والأحاجى وغير ذلك من أشكال الفولكلور التى يستخدمها الشعب موضع الدراسة. فعالم الأنثروبولوجيا يعتبر الفولكلور أحد العناصر الهامة التى تتألف منها ثقافة أى شعب من الشعوب. فالفولكلور علم هام، حتى وإن لم يكن هناك ما يبرر أهميته سوى شيوعه

على نطاق العالم، بمعنى أنه لا تخلو ثقافة معروفة من الفولكلور، فلم تكتشف حتى الآن أية جماعة من البشر، مهما بعدت ومهما كانت تكنولوجيتها بسيطة، إلا وتعرف شكلاً ما من أشكال الفولكلور. ولهذا السبب، ولأن نفس الحكايات والأمثال قد تكون معروفة للمجتمعات التى تعرف الكتابة والتى لا تعرفها، يعتبر الفولكلور جسراً يربط بين كلا النوعين من المجتمعات. ورغم أن بعض علماء الأنثروبولوجيا لا يكرسون للفولكلور سوى قسط قليل من اهتمامهم، لسبب أو لآخر، لكن من الواضح أن أية دراسة انثروجرافية لاتولى الاعتبار للفولكلور لا يمكن اعتبارها دراسة كاملة للثقافة ككل، وأكثر من ذلك أن الفولكلور يستخدم كوسيلة أو كمسوغ لإضفاء الشرعية على وجود المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولكى يلعب دوراً هاماً كوسيلة تعليمية لنقل هذه المؤسسات من جيل لآخر، ولذلك لا يمكننا إجراء تحليل دقيق لأى عنصر من تلك العناصر الأخرى للثقافة دون إيلاء اعتبار جاد للفولكلور.

والثقافة (culture) هى المفهوم الأساسى للأنثروبولوجيا اليوم. ورغم أن هذا المفهوم له تعريفات مختلفة، لكن علماء الأنثروبولوجيا يتفقون على معناه لديهم، وأصبح من المستحيل تقريباً عليهم أن يناقشوا موضوعهم دون استخدامه. وقد أشير للثقافة باعتبارها «التراث الاجتماعى» و«الجانب الذى صنعه الإنسان فى البيئة». وهى تتألف أساساً من أى شكل من أشكال السلوك المكتسبة بالتعليم والتى تنسق لتتفق مع بعض المعايير التى تقرها الجماعة. ويدرج علماء الأنثروبولوجيا تحت هذا المفهوم جميع العادات والتقاليد والمؤسسات التى يرسبها الشعب إلى جانب منتجاته وتقنياته الإنتاج لديه. ومن ثم تصبح الحكاية الشعبية أو المثل جزءاً من الثقافة.

وقد دخل مصطلح الثقافة «culture» إلى اللغة الإنجليزية على يد إدوارد تايلور Edward Tylor فى ١٨٦٥ (٢)، وعرفه فى كتابه «الثقافة البدائية» «Primitive Culture» باعتباره «ذلك الكل المعقد الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاقيات والقانون والأعراف وغير ذلك من القدرات والتقاليد التى يكتسبها الإنسان بوصفه فرداً فى المجتمع» (٣). وفى الطبعة الثانية من كتابه المذكور فى الهامش (٢) أقر تايلور بأنه إعتد إلى حد كبير على كتابات شتينهيل Steinheil ومن مجموعة الحقائق النفيسة التى تمس تاريخ الحضارة فى كتابى جوستاف كلیم Gustav Klemm الذى كان يعيش فى درسدن، وهما : «التاريخ

العام للثقافة الإنسانية «Allgemeine Cultur Geschichte der Menschheit» و«المعرفة الثقافية العامة» «Allgemeine Cultur wissenschaft»^(٤). حيث استخدم كليم فى كلا الكتابين الثقافة cultur التى ظهرت لأول مرة فى الكتاب الأول الذى يتألف من عشرة مجلدات نشرت فيما بين ١٨٤٣ و١٨٥٢، وفى الكتاب الثانى الذى نشر فى مجلدين فى ١٨٥٤ و١٨٥٥ يشير كليم إلى cultur بمعنى «العادات والمعلومات والمهارات والحياة العامة والخاصة فى السلم والحرب والدين والعلوم والفن». ويقول «إنها تتجلى فى فرع الشجرة عندما يقلم وفى حك عصوين لإشعال النار وحرق جثمان أب عند وفاته وزخرفة الجسد بالألوان ونقل خبرات الماضى إلى جيل الأبناء»^(٥).

ولا يحتاج علماء الفولكلور إلى أن أذكركم بأوجه التشابه بين هذين التعريفين وإشارة وليم جون تومز William John Thoms إلى «قواعد السلوك والعادات والتقاليد المرعية والخزافات والأغاني والأمثال وهلم جرا التى تنسب إلى الماضى» فى رسالته إلى مجلة «ذى أثينسيوم» (The Athenaeum) فى ١٨٤٦ حيث وردت كلمة الفولكلور لأول مرة فى الإنجليزية^(٦). وكانت هذه التشابهات إلى حد بعيد أصل الجدل حول مجال علم الفولكلور، وهو جدل ما زال محتدماً. ورغم أن كلمة الفولكلور أقدم فى الإنجليزية بنحو عشرين عاماً عن كلمة الثقافة، لكن «الثقافة» أصبحت مصطلحاً مقبولاً فى العلوم الاجتماعية بالمعنى الذى يستخدمه به علماء الأنثروبولوجيا، بينما ما زال الجدل دائراً حول معنى الفولكلور حتى فيما بين علمائه.

وليس الغرض من هذه الدراسة متابعة الجدل بهذا الشأن، ولكن من الضروري توضيح وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا بصدده. فالفولكلور عند عالم الأنثروبولوجيا هو جزء من الثقافة، ولكنه ليس كل الثقافة، فهو يشمل الأساطير واللجنات والحكايات والأمثال والأحاجى ونصوص البالاد ballads وغيرها من الأغاني، وغير ذلك من الأشكال الفولكلورية الأقل أهمية، ولكنه لا يشمل الفن الشعبى أو الرقص الشعبى أو الموسيقى الشعبية أو الأزياء الشعبية أو الطب الشعبى أو العادات الشعبية أو المعتقدات الشعبية. فهذه الأشياء كلها أجزاء هامة من الثقافة وينبغى أن تشملها أى دراسة اثنوجرافية كاملة. كما أنها جميعاً خليفة بالدراسة سواء لدى المجتمعات الكتابية أو الأمية.

وفى المجتمعات الأمية التى كانت فى العادة موضع الاهتمام الأول لدى علماء الأنثروبولوجيا تنتقل كافة

المؤسسات والعادات والتقاليد والمعتقدات والمواقف والحرف شفاهة بواسطة التلقين اللفظى والمثال. وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا متفقين على ضرورة تعريف الفولكلور بوصفه مادة تعتمد على النقل الشفاهى، ولكنهم لا يعتبرون هذا النقل الشفاهى ملمحاً يميز الفولكلور عن جوانب الثقافة الأخرى، فالفولكلور ينقل شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة فولكلوراً. وبالنظر إلى اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بالمجتمعات الأمية، فلم يتعرضوا بعد صراحة لإحدى المشكلات الشائعة فى الفولكلور، ونعنى بها تحديد العلاقة بين الفولكلور والأدب، أو تمييز التراث الشعبى الموروث عن المصطنع، ولكن ربما تبرز هذه المشكلة أمامهم مع ازدياد اهتمامهم بدراسة مشكلات التكيف الثقافى ودراسة المجتمعات الكتابية فى أوروبا وآسيا وأمريكا.

ويحلل العلماء مضمون الثقافة من خلال أوجهها، أو الأجزاء العريضة التى تتألف منها، مثل التكنولوجيا والاقتصاد والتنظيم الاجتماعى والسياسى والدين والفن. وينتمى الفولكلور بوضوح إلى عالم الفن باعتباره أحد أشكال التعبير الجمالى، ولا يقل فى أهميته عن الفنون الجرافية أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى أو الرقص أو الدراما. وتتشابه أوجه الثقافة جميعاً بدرجات متفاوتة، مثل الفولكلور، من خلال وظيفتها كمسوغ للتقاليد والمعتقدات الدينية والدنيوية على حد سواء. ومع هذا فقد تبين نفع هذا النظام التصنيفى باعتباره أساساً للمقارنة فيما بين الثقافات، ولتطوير مفاهيم متخصصة وتقنيات للتحليل. واستخدام مصطلح الفولكلور باعتباره يشمل أشياء مثل الفنون الشعبية والطب الشعبى والمعتقدات الشعبية والعادات الشعبية يتجاهل نظام التصنيف هذا الذى أثبت نفعه فى إجراء التحاليل المنهجية، كما أن هذا الاستخدام يجمع ظواهر تنتمى إلى نظم مختلفة تتطلب مناهج مختلفة للتحليل.

والأنثروبولوجيا تدرس الفولكلور لأنه جزء من الثقافة، فهو جزء من العادات والتقاليد التى يتعلمها الإنسان، أى جزء من تراثه الاجتماعى، ويمكن تحليله على النحو نفسه الذى تحلل به العادات والتقاليد الأخرى، وذلك فى إطار شكله ووظيفته، أو فى إطار تداخله مع الأوجه الثقافية الأخرى. وهو يطرح نفس مشكلات النمو والتغير، كما أنه عرضة لنفس عمليات الانتشار أو التداخل أو القبول أو الرفض أو التكامل. ويمكن استخدامه، مثل جوانب الثقافة الأخرى لدراسة هذه العمليات، أو العمليات الخاصة بتبنى

ثقافة أخرى والتكيف معها، أو العلاقة بين الثقافة والبيئة أو بين الثقافة والشخصية.

ويمكن مقارنة تطور أى مادة فولكلورية بتطور أى عادة أو مؤسسة أو تقنية أو شكل فنى، أى أن فرداً ما قد إبتدعها فى وقت ما. ولنا أن نحس أن الكثير من الحكايات الشعبية أو الأمثلة، كغيرها من المخترعات، قد رفضت لأنها لم تف بحاجة مسلم بها أو لا شعورية من حاجات الجماعة، أو لأنها لم تتفق مع الأنماط والتقاليد الفولكلورية أو الثقافة المقبولة ككل. ولو قبلت، فبقاؤها مرهون بإعادة روايتها على النحو نفسه الذى يرتتهن به بقاء جميع الملامح الثقافية فى المجتمعات الأمية، أى التريد وتكرار الأداء.

إن لعناصر الثقافة المادية، مثل الفأس أو القوس أو القناع، وجود مستقل بالطبع بمجرد أن يفرغ الصانع من صنعها، ولكن لكى يستمر وجودها على الصانع أن يصنع غيرها ويواصل إنتاجها.

وفى هذا المقام نستطيع أن نقارن العناصر غير المادية للثقافة بالحكايات الشعبية أو الأمثال، فلكى يستمر بقاؤها ينبغى أن تؤدى وتستخدم دون انقطاع، سواء أكانت طقوساً أو معتقدات أو مسميات لصلات القرى أو إمتيازات أو واجبات خاصة بتلك الصلات. وخلال إعادة القص أو تكرار الأداء تطرأ تغيرات على العنصر مع دخول صور جديدة عليه، وهذه البدع أيضاً عرضة للقبول أو الرفض. ومع استمرار هذه العملية يتكيف كل اختراع جديد تدريجياً مع حاجات المجتمع ومع الأنماط الثقافية السابقة عليه، التى تعدل فى بعض الأحيان لتتفق مع الاختراع الجديد.

وقد اوضح بالنسبة لبعض أشكال الفولكلور فى بعض المجتمعات أن الراوية - وهو أمر متوقع - قد يعدل حكاية معروفة بإحلال شخوص جدد أو أحداث جديدة بأسلوب يتفق مع الحكاية أو بتعديل للحبكة القصصية، بينما قد يكون التركيز فى الميادين الخاصة بصلات القرابة أو الاقتصاد أو القانون أو الدين على الاتساق مع معايير الجماعة. ومع ذلك فالفولكلور لا يختلف فى هذا المقام عن الفنون الجرافية والتشكيلية أو الموسيقى أو الرقص، حيث نتوقع أن يبدع الفنان أو المؤدى إبداعاً خاصاً. ومن ثم فالعنصر الشعبى فى الفولكلور لا يقدم مشكلات جديدة أو مميزة كما يراه عالم الأنثروبولوجيا، ولكنه يفضل أن ينظر إلى المسألة باعتبارها إبداعاً مؤلف مجهول لا إبداعاً جماعياً. وقد يتساءل عالم الأنثروبولوجيا عما إذا كان هناك أى اختلاف هام فيما يتصل بالجانب الإبداعى بين الصور المختلفة لحكاية معينة

كما يرويها الرواة الأفراد فى قبائل «الزوى» أو «نفاجو» مثلاً، وبين الصور المختلفة التى قد يقدم بها الكتاب قصة من قصص النجاح الشائعة أو لغز من الألغاز أو لقاء حبيين. إذا نظرنا للموضوع من زاوية عريضة فسوف نجد نفس الأسئلة مثل: من أول من اخترع هذه الموضوعات؟ وكيف أعيدت صياغتها فى الماضى؟ وكيف أثرت الصور المختلفة السابقة على إنتاج كاتب أو راوية قصة ما؟. ويمكنك فى الأدب أن تجيب على هذه الأسئلة، ولكنك فى الفولكلور لا تستطيع أن تأمل فى العثور على إجابة لهذه الأسئلة، ولكن هذا لا يعنى أن العمليات التى تنطوى عليها هذه الأسئلة مختلفة اختلافاً جوهرياً.

وانتشار الحكايات الشعبية من مجتمع لآخر أمر يمكن أن يقارن بدقة بانتشار التبغ أو أحد الطقوس أو المفاهيم الدينية أو آلة أو تقنية أو مبدأ قانونى، حيث يمكن أن تقبل الحكاية أو ترفض، فإذا قبلت تعدل حتى تتفق مع الأنماط الثقافية القائمة، وهى عملية يصفها علماء الأنثروبولوجيا بالتكامل «integration». وتبرز من جديد نفس المشكلات فى تفسير التوزيع الحالى للملامح الثقافية أو الحكايات أو الأمثال.

فهل نفسر ذلك بأنه نتيجة الهجرات كما فعل الأخوان جريم، أو من منطلق الاستعارة كما يقول أنصار نظرية الانتشار الثقافى، أو الاختراع المستقل كما يقول أتباع مدرسة الاستعارات الطبيعية ونظرية التطور الثقافى؟. لقد واجه علماء الأنثروبولوجيا نفس هذه المشكلات مرات ومرات، وناقشوها مناقشات مسهية يمكن أن تكون ذات فائدة لعلماء الفولكلور، الذين يمكن أن يفيدوا أيضاً من مبادئ مختلفة مثل: الإحتمالات المحدودة limited possibilities والتوزيع المتسلسل contiguous distribution والتوازي parallelism والتلاقى convergence والشكل form والكم quantitative، وهى المبادئ التى وضعت لتكون أساساً للاختيار بين هذه التفسيرات المختلفة.

ويمكنهم أن يستفيدوا أيضاً من فحص الدراسات العلمية مثل تحليل شبير Spier لرقصة الشمس عند الهنود سكان السهول، أو المناقشات التى دارت حول مفهوم «العمر - المساحة» (age - area) ونقاط قصوره (V)، وهى مناقشات تنطوى على جوانب هامة وجوهرية لمن يرغب فى استخدام الأساليب التى وضعتها المدرسة الفنلندية لعلم الفولكلور.

وفضلاً عن هذا فإن أى قانون ثقافى ينطبق حتماً على الفولكلور مثلما ينطبق على أى جانب آخر من جوانب الثقافة،

لذا يمكننا استخدام البيانات التي يجمعها الفولكلور لاختبار النظريات أو الاحتمالات التي يطرحها العلماء بشأن الثقافة ككل، وبالعكس يمكن للنظريات المقبولة الخاصة بالثقافة أن تساهم في فهم الفولكلور، فليس من الغريب أن يعتبر الكثير من مدارس النظريات الأنثروبولوجية مدارس فولكلورية، ومنها الأنثروبولوجيا الأمريكية والوظيفية functionalism والانتشارية diffusionism والتطورية الثقافية cultural evolutionism.

وقد ظلت نظرية التطور الثقافي التي طورها سبنسر Spencer وتاييلور Tylor ومورجان Morgan وغيرهم مثار خلاف بين علماء الأنثروبولوجيا وبعض علماء الفولكلور الآخرين، وكانت هذه النظرية قد حظيت بقبول العلماء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وسلموا بها دون أدنى ريب، ثم طورها الكثير من كبار علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور في ذلك العصر، ولكنها تعرضت في القرن العشرين لنقد حاد من جانب علماء الأنثروبولوجيا، حيث أظهر التحليل أنها تقوم على عدد من الافتراضات التي لم ينجح أصحابها قط في إثباتها، كما تبين فيما بعد خطأ بعضها؛ ولذا فقد رفضها علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية. إلا أننا نجد اليوم بعض علماء الفولكلور يعرفون الفولكلور باعتباره البقايا الحية من المراحل السابقة للحضارة مثل «المخلفات الغامضة للطقوس الدينية القديمة التي ما زالت تكمن في نفوس سكان المجتمعات الأمية والمناطق الريفية» أو «كحفرية حية تأبى أن تموت»^(٨). وهذان التفسيران مستمدان بصورة مباشرة من نظرية التطور الثقافي التي أثبتت أنها هي، وليست الفولكلور، الحفرية الحية التي تأبى أن تموت. فهذه النظرية التي وضعها في الأصل علماء الأنثروبولوجيا كان أول من انتقدها علماء الأنثروبولوجيا الذين تخلوا عنها، فلا عجب أن يشعروا بالقلق حينما يجدون علماء الفولكلور أو الاقتصاد أو أي شخص آخر يعيد هذه النظرية الأنثروبولوجية التي تخلوا هم أنفسهم عنها، فهم يفضلون الإبقاء عليها داخل دائرتهم.

وقد انتهى علماء الأنثروبولوجيا إلى أن البحث عن الأصول الأولى، سواء عن طريق منهج التطور الثقافي أو مفهوم «العمر - المساحة»، مسألة ميثوس منها، حيثما كنا نفتقر إلى الوثائق التاريخية والأدلة الأثرية. أما في الفولكلور، حيث لا يمكن الإستعانة بالأدلة الأثرية، وحيث لا تقدم الوثائق إجابة مباشرة، فلا يمكن لمحاولة إعادة بناء التاريخ، حتى وإن كانت على نطاق محدود، إلا أن تسفر عن نتائج

احتمالية، لا حقائق مثبتة، بل والخطر ماثل دائماً أن ينزلق البحث إلى دائرة التأملات الخالصة، حيث لا يأمل المرء أن يعثر على أدلة تؤيد أقواله. وقد توصل العلماء إلى هذا الاستنتاج بعد محاولات جادة كثيرة لإعادة بناء التاريخ باستخدام مجموعات واسعة متنوعة من البيانات. ولئن كان علماء الأنثروبولوجيا لم يتخلوا تماماً عن فكرة انتشار بعض الحكايات المعينة، لكن اهتمامهم بالمسائل الخاصة بكيفية انتشارها وأصولها المحتملة يتضائل شيئاً فشيئاً، وهم يلتزمون قدراً كبيراً من الحذر عند التعامل مع هذه المسائل. ومن ناحية أخرى يتجه علماء الأنثروبولوجيا إلى دراسة المشكلات الأخرى التي يشعرون الآن أنها ذات أهمية مماثلة أو أكبر من المسائل السابقة، وأنها قابلة أكثر للدراسة. والاهتمام بهذه المشكلات هو فارق آخر يميز عالم الأنثروبولوجيا إلى حد ما عن عالم الفولكلور.

وبناءً على هذا يستصوب علماء الأنثروبولوجيا دراسة التغيرات التي تطرأ على الفولكلور أثناء وقوعها، بدلاً من الاعتماد على وضع تصورات لأسلوب تطورها تستند إلى فكرة الانتشار. فمنذ نحو ٦٥ عاماً سجل كشنج Cushing حكاية «الديك والفار» الإيطالية، كما أعاد روايتها أحد أبناء شعب «الزوني» Zuni، وكان هو نفسه قد رواها له قبل ذلك بعام، وقد قدم كشنج بهذا التسجيل خدمة جليلة لعلماء الفولكلور، وكان بعيد النظر، فالمقارنة بين الصورة الإيطالية والزونية للقصة لا تظهر فحسب التحول الذي طرأ على القصة في هذا الوقت القصير، وكيف أعيد تكييفها بحيث تتماشى مع بيئة الزوني وأفكارهم، بل تكشف كذلك عن أسلوب الهنود الحمر في صناعة قصصهم الشعبية^(٩). وما زال من الصعب أن نحدد الكيفية التي يمكن بها مواصلة هذه الأبحاث على نحو منهجي، وليس اعتباطاً، ولكننا نتمنى وجود أمثلة كثيرة أخرى للمقارنة والتحليل، حيث يمكننا هنا أن نعالج ديناميات الفولكلور على أساس صلب من المعرفة والحقائق المسجلة وليس على الحدس أو الترجيح أو التأمل.

كما تحظى مشكلة الدور الإبداعي للراوية بقدر متزايد من الإهتمام. ونحن نأمل أن نتوصل، من خلال التجارب المماثلة للنموذج الذي قدمه كشنج ومقارنة الحكايات، خاصة الصور المختلفة للحكاية الواحدة، في إطار تقليد فولكلوري ما، إلى درجة ونوع الحرية المتاحة للراوية أو المتوقعة منه في الأشكال المختلفة للفولكلور في المجتمعات على اختلافها. وقد قدمت بندق Benedict تحليلاً هاماً لفولكلور الزوني باتباع نفس المنهج، حيث أظهرت كيف تتجسد اهتمامات وخبرات

الراوية فى الحكاية التى يقصها، كما نشرت عدة دراسات أخرى، أو هى بسبيلها للنشر (١٠).

كما أن مشكلة الملامح الأسلوبية لها أهمية كبرى، رغم أن علماء الأنثروبولوجيا يحجمون عن معالجتها لأنهم يرون أنهم لا قبل لهم بها، بينما نرى الكثير من علماء الفولكلور قد درسوا الأدب، وأصبحت لديهم القدرة على معالجتها، وكذلك القيام بتحليل الحكايات من حيث الحبكة والحدث والصراع والذروة والدوافع وتطور الشخصيات. ولكن أتلى Utley قال «إن من بين أبرع من قدموا دراسات نقدية للأدب الشعبى علماء للأنثروبولوجيا، ومنهم جلاديس ريتشارد Gladys Reichard وفرانز بواس Franz Boas وبول رادين Paul Radin. فانا مقتنع مثلاً أن دراسة رادين المسماة أساطير البطولة فى وينباجو Winnebago Hero-Cycles تعتبر من أفضل الدراسات التحليلية للمعانى الشعرية للأدب الشفاهى» (١١).

كما يهتم علماء الأنثروبولوجيا بمكان الفولكلور فى دائرة الحياة اليومية والمواضع الاجتماعية ومواقف السكان المحليين إزاء فولكلورهم. ولا يستطيع المرء أن يحدد هذه الحقائق من النصوص فحسب، كما أن الحكاية لا تعتبر حقيقة تاريخية ولا قصة خيالية، ولكننا إذ أهملنا هذه النصوص فلن يمكننا سوى الركون إلى التأملات للتعرف على طبيعة الفولكلور ومعناه التام.

يعنى علماء الأنثروبولوجيا أيضاً بالعلاقة بين الفولكلور وجوانب الثقافة الأخرى من وجهتى نظر مختلفتين، وأولهما ترى أن الفولكلور يجسد إلى حد ما الثقافة، حيث يقدم وصفاً للطقوس والتكنولوجيا القائمة وغير ذلك من التفاصيل الثقافية، وثانيتهما، وهى ذات دلالات أوسع، ترى أن شخوص الحكايات الشعبية والأساطير قد تمارس أشياء تشذ عن المألوف، منها مثلاً حكاية «القيوط العجوز» الذى جامع حماته، وهى حكاية هندية أمريكية، ولكن الهنود الذين يرون أن هذه الحكاية طريفة يحرمون تماماً علاقة من هذا النوع. وقد سعى علماء الفولكلور منذ عهد يوهميروس Euhemerus إلى تفسير مواطن الشذوذ هذه التى قد ترد فى الفولكلور وتنبو عن السلوك المتبع فى الواقع. وقد قدمت تفسيرات كثيرة، معظمها غير مقبول اليوم، وما تزال هذه المشكلة مبعثاً لحيرة جميع المشتغلين بالفولكلور، كما أنها تبعث على التساؤل عن طبيعة الفكاهة والمضامين السيكلوجية ووظيفة الفولكلور.

وأخيراً فقد أصبح علماء الأنثروبولوجيا يوجهون قسماً متزايداً من الاهتمام لوظيفة الفولكلور، أى ما الذى يقوم به

الفولكلور للشعب الذى يرويه. ففضلاً عن الوظيفة الواضحة التى يقوم بها، وهى التسلية أو الإمتاع، يستخدم الفولكلور كمسوغ لوجود المعتقدات والمواقف والمؤسسات الراسخة فى المجتمعات، المدنية والدينية على حد سواء، كما يلعب دوراً حيوياً فى التعليم فى المجتمعات الأمية. وليس من الممكن تقديم تحليل كاف لهذه المشكلة هنا، أو حتى مناقشة المعلومات الهامة التى يمكن أن توحى بحلها والتى تجمعت من أنحاء شتى من العالم، ولكننا نستطيع القول بأن الفولكلور يمارس دوراً فى نقل الثقافة من جيل إلى آخر، ويقدم مسوغات تبرر وجود المعتقدات والمواقف عندما تثور الشكوك حولها، وفضلاً عن هذا فالفولكلور يستخدم فى بعض المجتمعات لإلقاء ضغط اجتماعى على من يريدون الانحراف عن المعايير التى ارتضتها الجماعة. كما أن وظيفة الإمتاع لا يمكن قبولها اليوم كإجابة كاملة عن التساؤل حول وظيفة الفولكلور، حيث يتراءى لنا معنى أعمق كامن وراء الفكاهة، كما أن الفولكلور يستخدم كوسيلة سيكلوجية للهروب من الكثير من عوامل الكبت التى يفرضها المجتمع على الفرد، ولا نغنى هنا الكبت الجنسى وحده.

إن علماء الأنثروبولوجيا يشعرون بصراحة، فى كثير من الأحيان، أن زملاءهم من المشتغلين بالفولكلور يشغلون أنفسهم بمشكلات الأصول والهيكل التاريخية، بحيث يتجاهلون مشكلات ذات أهمية مماثلة أن لم تكن أكبر، وهى مشكلات يمكنهم أن ياملوا فى التوصل إلى حلول مرضية لها، فعلماء الأنثروبولوجيا يسترشدون بهم فى التحليل الأدبى للفولكلور، ويتطلعون إلى التعاون معهم فى حل مشكلات الأسلوب والدور الإبداعى للراوية، كما أنهم يرحبون بالتعاون معهم فى دراسة المواقف المحلية عن الفولكلور وسياقه الاجتماعى، عند تحليل العلاقة بين الفولكلور والثقافة، وأخيراً فهم يتطلعون إلى التعاون معهم فى تعريف وظائف الفولكلور.

وإننى أعتقد أن الأسلوب الأمثل لرأب الصدع بين مجموعتى العلماء المشتغلين بالفولكلور هو إيجاد اهتمام مشترك بالمشكلات المشتركة، بدلاً من الركون إلى الاهتمام المشترك بمجموعة مشتركة من الموضوعات، كما كان الحال فى الماضى. وفى الختام أود أن أؤكد أن الملاحظات التى سقتها لم تصدر على أساس أن علماء الأنثروبولوجيا أبرياء من الخطأ، ولكنى أكرر من جديد دعوتى إلى المشتغلين بالعلوم الإنسانية لمعالجة هذا الموضوع من وجهة نظر تلك العلوم.

١ - كانت هذه المقالة في الأصل محاضرة، وقد حذفت من الترجمة السطور التي يخاطب فيها المحاضر (الكاتب) جمهور الحاضرين لأن دلالتها أن تكون مفهومة لقارئ المجلة.

Melville J. Herskovits, "Folklore After a Hundred Years: A Problem in Redefinition", *Journal of American Folklore*, Vol. 59 No. 232 (1946), 89-100; A. H. Gayton, "Perspectives in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 64, No. 252 (1951), 147-50; Francis Lee Utley, "Conflict and Promise in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 65, No. 256 (1952), 111-19.

قدمت دراستي إلى الاجتماع السنوي الرابع والستين لجمعية الفولكلور الأمريكية في الباسو بولاية تكساس في ديسمبر ١٩٥٢

٢ - E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (Boston, 1878, first published in 1865), pp. 3, 4, 150-91.

٣ - E. B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Vol. 1 (London, 1871), 1.

٤ - E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind*, p. 13.

٥ - G. Klemm, *Allgemeine Culturwissenschaft* (Leipzig, 1854-1855), Vol. 1, 217; Vol. 2, 37. Translations from Robert H. Lowie, *The History of Ethnological Theory* (New York, 1937), p. 12.

٦ - W. J. Thoms ("Ambrose Merton"), "Folklore," *The Athenaeum*, No. 982 (1846), 862-63; Duncan Emrich, " 'Folklore': William John Thoms," *California Folklore Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (1946), 355-74.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن تومز رغم أنه قد قدم تعريفاً محدداً للفولكلور، لكنه أعاد هذا الوصف حرفياً في *Notes and Queries*, First Series, Vol. 1 (1850), 223.

ليس هذا بالمدح؛ لأن تومز وهو مؤسس ومحرر *Notes and Queries* قد كتب المادة الخاصة بعام ١٨٥٠، وقد وجد تومز في ذلك طريقة لجمع الفولكلور من القراء على النحو الذي اقترحه في رسالته إلى ذي اثينايوم، ويمكننا أن نرى ثمار هذه المحاولة الأولى لجمع الفولكلور من قراء الدوريات في:

Choice Notes from Notes and Queries: Folklore (London, 1859). -- Ed. NOTE.

٧ - Leslie Spier, *The Sun Dance of the Plains Indians: Its Development and Diffusion*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. 16, No. 7 (New York, 1921); Edward Spier, *Time Perspective in Aboriginal American Culture, A Study in Method*, Canadian Geological Survey, Anthropological Series, Vol. 90, No. 13 (Ottawa, 1916); Clark Wissler, *Man and Culture* (New York, 1923); and *The Relation of Nature to Man in Aboriginal America* (New York, 1926); Roland B. Dixon, *The Building of Cultures* (New York, 1928); W. D. Wallis, *Culture and Progress* (New York, 1930); Margaret T. Hodgen "Geographical Distribution as a Criterion of Age," *American Anthropologist*, Vol. 44 (1942), 345-68; Melville J. Herskovits, *Man and His Works* (New York, 1948); A. L. Kroeber, *Anthropology*, rev. ed. (New York, 1948).

يعني مفهوم «العمر - المساحة» ببساطة أنه كلما كان انتشار الملمح الحضاري واسعاً كان قديم العهد، ويستخدم هذا المبدأ أتباع المدرسة الفنلندية في دراسة الفولكلور، ولهذا المفهوم تسميات أخرى.

٨ - Maria Leach, ed., *The Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, Vol. 1 (New York, 1949), 401.

٩ - F. H. Cushing, *Zuni Folk Tales* (New York, 1931), pp. 411-22. [This famous example is reprinted in this volume. -- Ed. NOTE]

دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة التعريف والتفسير

آلان دنـدس
ترجمة: على عفيفى

يميل كثيرون ممن هم خارج حقل الفولكلور، وحتى بعض من يشتغلون به، إلى تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر أنثروبولوجى. ويتعلق بهذا التقسيم الثنائى رأى؛ مفاده أن كل مجموعة من علماء الفولكلور لديها منهج يلائم اهتماماتها الخاصة. ومن ثم، هناك تفكير فى أن يكون هناك منهج لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج آخر لدراسة الفولكلور فى الثقافة.

بالنظر إلى هذا التقسيم الثنائى من وجهة نظر عالم فولكلور محترف، يمكن أن يُرى على أنه تقسيم خادع، علاوة على هذا، فقد نَزَعَ هذا التقسيم الثنائى، الذى يؤسف لاستمراريته على نحو غير ضرورى، إلى تقسيم عمل العلماء إلى قضايا متشابهة، إن لم تكن متطابقة. إن المنهج الأساسى لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عمليا على القضايا الأدبية والثقافية.

نسمى الثانية التفسير. يتكون التعريف بصورة أساسية من البحث عن التشابهات؛ أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. إن المهمة الأولى ونحن بصدد دراسة مادة ما،

هناك فقط خطوتان أساسيتان فى دراسة الفولكلور فى الأدب وفى الثقافة. الأولى موضوعية وتجريبية؛ والثانية ذاتية تأملية، ويمكن أن نسمى الخطوة الأولى التعريف، وأن

هي توضيح كيفية تماثلها مع مواد معروفة سابقاً، بينما تكون المهمة الثانية هي توضيح اختلافها عن المواد المعروفة سابقاً - و، على أمل، لماذا تختلف.

يميل علماء الفولكلور المحترفون، المتمكنون من آليات التعريف عادة، إلى نقد نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية لوقوعهم في تحديد تعريف المواد الفولكلورية بدقة قبل ملاحظة استخداماتها. وعلماء الفولكلور على حق في هذا إلى حد كبير. إن التحليل الساذج يمكن أن ينتج من تعريف غير وافٍ أو خاطئ، وإن حبيكات أنماط الحكى التقليدية يمكن أن تنسب، على نحو خاطئ، إلى كتاب معينهم؛ ومن الممكن أن تكون الموضوعات الأوروبية في الحكاية الأوروبية التي حكاها الهنود الأمريكيون قد اعتبرت بصورة خاطئة عناصر متعلقة بأهل البلاد الأصليين القدماء. أياً ما كان الأمر، يمكن أن يوجه النقد إلى علماء الفولكلور أنفسهم، لأنهم لا يقدمون ما هو أكثر من التعريف.

تتكون دراسات فولكلورية كثيرة في الأدب مما هو أكثر قليلاً من قراءة روايات عن الموضوعات والأمثال السائرة، وليست هناك محاولة لتقييم كيفية استخدام كاتب للعناصر الفولكلورية، وبشكل أكثر تحديداً، كيف تعمل هذه العناصر الفولكلورية في عمل أدبي مستقل على وجه العموم. وبصورة مماثلة، لا تشرح قائمة الحكايات الأوروبية بين هنود أمريكا الشمالية في ذاتها كيفية عمل الحكاية المقتبسة في بيئتها الجديدة. إن اهتمام علماء الفولكلور بالتعريف قد نتج عن دراسة عقيمة للفولكلور تقديراً للمواد الفولكلورية، وواضح أن هذا يؤكد على النص ويهمل السياق الذي أقصاه كثير من نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية. إن النص بدون توجيه سياقي، قد ضرب به مثلاً كل من دارسى الفولكلور والأنثروبولوجيا، ويذهب علماء الفولكلور إلى حقل الدراسة بالعودة إلى النصوص المجموعة بدون سياقها الثقافي، وينغمسون في المصادر الأدبية، ويظهرون ويحوزتهم قوائم جافة من الموضوعات أو الأمثال المنتزعة من سياقاتها الأدبية. المشكلة هي أن التعريف قد أصبح هو الغاية في ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلاً من كونه وسيلة لغاية التفسير. إن التعريف هو فقط البداية، فقط الخطوة الأولى.

إن عالم الفولكلور الذي يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. وحتى يستعد عالم الفولكلور ليووجه نفسه صوب بعض من هذه الأسئلة، فعليه أن يروض للعيش على الهامش الأكاديمي في

دراسة نطاقها بعيداً عن المركز. ولكي نوضح كيف أن التفسير يجب أن يتبع تعريفاً أولياً في دراسة الفولكلور في سياق، فإننا نقترح المناقشة المختصرة التالية لحكاية فولكلورية موجودة في رواية جيمس جويس James Joyce يوليسيس Ulysses وفي حكاية أوروبية وجدت بين عشيرة مراعى البوتاواتومي Praire Band Potawatomi.

في رواية يوليسيس لجيمس جويس يجد المرء أنواعاً مختلفة من الفولكلور تشتمل على أنماط حكى وأبيات مسجوعة Tongvetwisters [الجميل المحتوية على حروف متكررة ومتشابهة] وأغان شعبية، Mnemonics [الأشياء التي تساعدك على تذكر أشياء أخرى (الرموز)]، وجميل تقراً من الناحيتين، وألعاب أطفال. ويشهد على اهتمام جويس الحماسي بالفولكلور تصويره لأحد الشخصيات الثانوية، هينس Haines، بوصفه واحداً من علماء الفولكلور الإنجليز، الذي يأتي إلى أيرلندا ليجمع الفولكلور الأيرلندي. ومن بين كل أمثلة الفولكلور في يوليسيس، اخترت لغز ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus الذي يسأل تلاميذه أن يشرحوا، بالإستعانة بالأمثلة، تقنيات التعريف والتفسير. وبعد تلاوة الصيغة الافتتاحية والسطر الأول من اللغز المكتوب، المعروف جيداً، يسأل ستيفن تلاميذه حل هذا اللغز:

صباح الديك

كانت السماء زرقاء

الأجراس في الجنة

كانت تدق الحادية عشرة

وحان الوقت لهذه الروح المسكينة

لكي تذهب إلى الجنة.

إن الأحجية الأولى التي يتلوها ستيفن في هذا الموقف - «Riddle me Riddle me, randy» / أعطاني أبى البذور لكي أزرعها - قد عرفت من قبل الدارسين بوصفها الجزء الأول من الأحجية رقم ١٠٦٣ في Archer Taylor's great compenclium مختارات آرثر تايلور الوافية العظيمة، وأيضاً في أحجيات إنجليزية من الموروث الشفاهي (Eng-lish Riddtes from Oral Tradition) وإيضاً حظيت بدراسات تفسيرية. [يقول (ويلدن ثورنتون Wedon Thorn-ton) (١٩٦٤)، على سبيل المثال، ربما كان قمع ستيفن للجزء الأخير من الأحجية إقراراً بفشله باعتباره كاتباً] - ولكن

حتى الآن وكما أعرف، لم يعرف أحدهم الأحجية التي يضعها ستيفن لتلاميذه. إن تلاميذ ستيفن جهلاء مثلهم مثل نقاد الأدب، لذلك يعطيهم الإجابة، «دفن الثعلب جدته تحت الشجرة المقدسة». لقد تم التركيز على مشكلة التعريف، بالرغم من أن تلميحات جويس المتكررة إلى هذه الأحجية خلال الكتاب تقترح أنها مهمة بصورة واضحة لتفسير الكتاب نفسه. لقد أشار العديد من الدارسين إلى التشابه بين أحجية جويس وأحجية أخرى في الإنجليزية كما نتكلمها في أيرلندا P. W. Joyces English as We speakt in Ire-land.

Riddle me, Riddle me right

ماذا رأيت الليلة الماضية؟

الريح تهب.

الديك يصيح.

أجراس الجنة

تدق الحادية عشرة.

حان الوقت لكي تذهب روجي المسكينة إلى الجنة.

الإجابة: دفن الثعلب أمه تحت شجرة مقدسة.

لم يعرف جويس الأحجية، بل لقد علق على ما أسماه «البهجة غير المنطقية بالأحجية وإجاباتها». علاوة على ذلك، يعرف عالم الفولكلور المدرب في الحال أن الأحجية ترتبط بشدة بنمط من أنماط الحكى العالمية (The Roblter Bride- (groom, Aarne- Thompson- 955 في هذا النمط الثانوي، والشائع جداً في الموروث الشفاهي الأنجلو أمريكي، يُدعى النذل بالتالي مستر فوكس (الثعلب). يخطط مستر فوكس أن يذهب بعيداً مع خطيبته، وغالباً ما تكون البنت المذعورة فوق شجرة، وتشاهد فعلاً مستر فوكس وهو يحفر ما سيكون قبرها. بعد ذلك وفي حشد كبير من الناس تروى البنت الأحجية واصفة أفعال النذل، وهكذا تزيل قناعه وتكشف مكيدته البشعة. يستطيع عالم الفولكلور أن يخبرنا من خلال نص الأحجية وحده عن وجود مرجع للحكاية الفولكلورية بأسرها، ولكن هناك دليلاً إضافياً على أن جويس نفسه كان قد عرف الحكاية. في فصل Crice البارز تهاجم الجماهير بعنف «بلوم» بوصفه عاراً على الرجال المسيحيين، منافقاً حقيراً، وتصيح على نحو ساخر: «أعدموه، اشووه، إنه سىء

مثلما كان بارنيل. مستر فوكس!» (ص ٤٨٢). إن هذا التلميح الأخير هو ما يسميه ت.س. إليوت الترابط الموضوعي الذي يُستدعى فيه مشهد الجماهير في الحكاية الفولكلورية، المشهد الذي يحتج فيه كل هؤلاء الحضور على المخططات الشريرة لمستر فوكس الفظيع. وهكذا، لقد تحدثنا كثيراً عن تعريف أحجية ستيفن، فماذا عن التفسير؟

لقد صُنعت كل التفسيرات السابقة عن أهمية الأحجية وتخيلات فوكس بدون الإفادة من التعريفات الأولية الصحيحة. ويقترح وليم. م. سكوت (١٩٥٧: ١٠٣) على سبيل المثال، أن ستيفن يعتقد في نفسه أنه ثعلب، والثعلب باعتباره عدواً مأكراً للكلاب يوظف أسلحة الصمت والنفي والبراعة. يقول سكوت أيضاً إن الثعلب لابد أن يكون ستيفن الذي قتل أمه دون رحمة، والذي لا يستطيع التوقف عن نيش الأرض حيث دفنت. على أية حال، طبقاً للحكاية الفولكلورية يخطط الثعلب فقط لقتل محبوبته، فهو لا يرتكب الجريمة بالفعل. إن الثعلب محكوم بتفكيره أكثر مما هو محكوم بفعله. وفي الرواية لم يقتل ستيفن أمه ولكنه يحاكم نفسه على التفكير: «لا أستطيع إنقاذها». لقد تحدث بوك ميليجان Buck Milligan مبكراً عن قتل ستيفن لأمه (يوليسيس: ٤٦). ومما هو جدير باهتمام أكثر، حقيقة أن ضحية مستر فوكس في معظم نسخ الحكاية هي من ستكون عروسه (المستقبلية)، بينما في شكل جويس المختلف تكون الأم هي ضحية مستر فوكس. إذا كانت الأم تكافئ المحبوبة، فسيكون هذا، من ثم، جزءاً من المظهر الأوديبى الواسع لشخصية ستيفن التي ناقشتها في مكان آخر (Dundes 1962 C). في ضوء هذا، يقتل الثعلب ستيفن أمه بدلاً من أن يتزوجها كما توقعت هي. وإذا كان نص أحجية P.W. Joyce هو مصدر جيمس جويس، فإن تغيير ستيفن للأم في الأصل إلى الجدة في الإجابة التي يعطيها لتلاميذه يشير إلى مشكلة ستيفن الأوديبية، لأنه من الواضح أن ضحية الثعلب في عقل ستيفن الخاص هي أم، وليست جدة.

يوضح مصدر الحكاية الشعبية أيضاً الاتحاد المثير بين الثعلب وكريست Christ. يُوصف «كريست فوكس Christ fox» بأنه «يفر بين فرعى شجرة مريضة Punaway in blighted treeforhs» (يوليسيس: ١٩١). إن الوصف الأخير لا يقترح فقط محنة قاسية، ولكن يقترح أيضاً المشهد الأخاذ في الحكاية عندما تختبئ البنت الضحية على الشجرة، وتنظر إلى أسفل حيث مستر فوكس يحفر قبرها. إن التعبير المصاحب «نساء كثيرات Women he won to him»

ربما يلمح إلى مكيدة مستر فوكس قاتل زوجاته، كما يلمح إلى كريست ونسائه الخائنات. إن ستيفن بوصفه كريست فوكس يمثل كلا من الضحية والنذل، والبريء والمذنب. القضية إذن أنه إذا لم يفهم القارئ استخدام جويس الحاذق للأحجية من أسلوب الحكاية بوصفه تلازماً موضوعياً، فإنه لا يستطيع أن يدرك المفارقة.

ربما يستطيع المرء أن يواصل تعريف وتفسير عناصر فولكلورية أخرى في يوليسيس. على سبيل المثال، يمكن أن يدرس أحدهم تكييف جويس الساذج لسؤال الأحجية «أين كان موسى Moses عندما ذهب الضوء» (ص ٧١٤) - أو تأثير غناء ستيفن للأغنية الشعبية المعادية للسامية «سيرهوج - Sir Hugh» أو «ابنة اليهودي» (Child 155). عند هذه النقطة في الرواية، وعندما دُعي ستيفن الرقيق لقضاء الليلة في منزل اليهودي «بلوم» الذي كانت إبنته في سن الزواج (ص ٦٧٤ - ٦٧٦)، ولكن هذه الأمثلة وغيرها ستثبت فقط أن النقطة محل البحث هنا هي في تفسير أحجية الثعلب.

إن الناقد الأدبي الذي لا دراية أصلية لديه بالفولكلور يمكن أن يخطئ في التعريف وبالتالي في التفسير، وكذلك يمكن أن يخطئ الأنثروبولوجي الذي يعرف فقط أدوات حقله الميداني. في أبريل عام ١٩٦٣ جمعت أمثلة جيدة من الفولكلور في الثقافة من (وليم مذختينو William Mzethen)، الذي كان في الرابعة والسبعين من عمره من قبيلة بوتواتومي في لورانس - كنساس. هنا توجد القصة الخام كما نقلتها - وقد اقترحت أن أضع حرف «د» ليعبر عن كوني أتحدث وحرف «م» ليعبر عن وليم مذختينو:

م. كان ويل هناك ذات مرة، وكان هناك صبي صغير، دائماً كان هناك صبي صغير، أنت تعرف، وكان له اسم، كان اسمه آه - [وقفة تمتد ست ثوان] - بتيجا - P'teejah - اسمه بتيجا، وآه - بتيجا.

د. بتيجا

م. نعم، وهو، وكان لديه، دعنا نرى الآن - [وقفة تمتد ثلاث ثوان] - آه، كان لديه سماط صغير، أنت تعرف، يستطيع أن يأكل، أنت تعرف، وكان لديه طعام في كل مرة يبسط سماطه على الأرض أو أي مكان، كان يحدد اسم طعام كثير، أي نوع من الطعام يريد، كان الطعام يظهر في الناحية اليمنى من السماط ويأكل، كل ما كان على ويل هو أن ينظف، أنت تعرف، وبهزة فقط، يختفي كل شيء، أنت تعرف، إلى هواء خفيف. وذات مرة كان سائراً على الطريق، وقابل جندياً، كان يرتدي قبعة، القبعة العسكرية،

أنت تعرف، تلك التي يرتديها الجنود، وكان الجندي جائعاً. [سأل الصبي] «هل أحضرت أي شيء لتأكله؟»

[أجاب الجندي] «آه، أحضرت هذا الخبز الجاف». كان كل ما لديه.

[قال الصبي] «دعنا نرى هذا الخبز». أخبره، آه، إنه جاف، إنه سيء، ليس صالحاً للأكل»، أخبره بذلك، رماه بعيداً.

[قال الجندي] «لا يجب أن تفعل هذا، إنه كل ما لدى للأكل».

[قال الصبي] «سأعطيك شيئاً أفضل»، هكذا أخبره. وسحب سماطه وبسطه هناك، على الأرض. «أطلب أي شيء تشاء، أي شيء! من ثم هو، آه، طلب كل ما أشتهى أن يأكل، جندي، كان جائعاً بالفعل. «إذا كنت تريد أيًا من هذا الماء الأحمر، فيمكنك الحصول عليه أيضاً». قال الجندي، ويسكى.

د. ماء أحمر؟

م. نعم إنهم يسمونه ماء أحمر [ضحك].

د. مَنْ يسميه ماء أحمر؟

م. الصبي الهندي، إنهم يسمونه ماء أحمر.

د. حقاً.

م. حقاً، لأنه أحمر، أنت تعرف. فإنه لم يطلق عليه ماء نار.

د. أهو صبي هندي؟

م. نعم، نعم، و، آه، استمتع الجندي بوجبه وامتلاً، أنت تعرف و «ويل، احضرت شيئاً لأريك إياه»، هو أخبرني. هو [الجندي] خلع قبعته، أنت تعرف، ورماها على الأرض وقال، «أريد أربعة جنود». كفى، أربعة جنود، هناك، مسلحين جيداً، واقفين انتباه هناك. «حسن جداً»، هو [الصبي] أخبرني، «ولكنك يمكن أن تجوع مع هؤلاء الجنود الأربعة»، أخبره الصبي [ضحك]. ثم، ارتدى قبعته، أنت تعرف، بالطبع اختفى الجنود، وبدأ في الذهاب وقال الجندي، «انتظر، أيها الصبي، هل تحب أن نتبادل؟ سأعطيك هذه القبعة وتعطيني هذا السماط» الآن، لن يقايض.

«سأجوع بدونه». آه، وراح يفكر، أنت تعرف، قال، «حسن أيها الجندي. أتحضر لي شيئاً أكله»، وفكر،

أعتقد، إن ، بادل، مقايضة عادلة. ظل ينظر خلفه، الصبى الصغير، كان يرتدى القبعة. وفكر فى سماطه. بالتاكيد كره أن يفقده. ومن ثم هو، عاد إلى رشده، أنت تعرف، «سأحصل عليه». خلع [ضحك] القبعة وألقاها على الأرض، «أيها الجنود الأربعة.» نادى عليهم. أتى الجنود، أنت تعرف، وقفوا هناك و[هو] يقول، «أترون هذا الرجل، هناك، لقد أخذ سماطى رغما عنى»، قال لهم، «أذهبوا وأحضروه [قهقهة].» «ذهبوا [ضحك] خلف هذا الرجل، فتعارك معهم مثل everythim.» «أنتم تابعون لى»، قال الجندى، «لا [ضحك] نحن تابعون لهذا الواقف هناك»، قال الجنود. ومن ثم استعاد الصبى سماطه. واحتفظ أيضا بالقبعة. وهذا ما كان.

د. كان الصبى، أنت تقول، صبيا هنديا؟

م. نعم.

د. ولكن الجندى كان رجلا أبيض.

م. نعم.

د. إذن فقد استغفل الصبى الهندى الرجل الأبيض.

م. نعم [ضحك] لقد فعلها فيه.

د. فى المقايضة، أيضا.

م. نعم، لقد كانت مقايضة عادلة، ولكنه كان يستخدم عقله [ضحك]

د. هذا لطيف جدا، لم أكن أعرف أنه كان صبيا هنديا.

م. نعم.

د. حسن.

م. نعم.

د. حسن، هذا حسن، إنها قصة جيدة.

التعريف بمعنى تحديد الهوية:

لكى نحلل هذه الحكاية طبقا لثقافة الـ بوتواتومى Pot-awatomى، علينا أولاً أن نعرف الحكاية، ليس بوصفها حكاية هندية قديمة، ولكن بوصفها نمطا للحكاية الأوروبية. من تفاصيل الطعام السحري - المستجلب من السماط (موتيف D ١٤٧٢ - ٨٠)، فإن عالم الفولكلور المحترف يمكنه بسهولة أن يعرف الحكاية بوصفها نسخة معدلة من نمط الحكى ٥٦٩، حقيبة الظهر، القبعة، النفير، بالإضافة إلى هذا، يمكن للمرء أن يكشف من الدلائل الخارجية وبدون صعوبة عن أن

الحكاية مستعارة بصورة أساسية من مصدر فرنسى. إن اسم الصبى الهندى بتيجا P'téejah و الوقفة الطويلة قبل نطق الاسم توضح اهتمام الراوى الجدير بالثناء بنطق الاسم صحيحاً. إن الاسم P'téejah هو افساد يسهل إدراكه للشخصية الفولكلورية الفرنسية Petit jean، وفى الواقع، لاحظ (فرانز بواس Franz Boas) فى مقالته «الحكاية الفولكلورية عند الهنود الأمريكين» أن اسم هذا الشخص الفرنسى قد استعاره عدد من المجموعات الهندية الأمريكية (بواس Boas: ١٩٤٠ - ٥١٧. وانظر أيضاً سكر ١٩٢٧: ٤٠٠ - ٢). الأثر الآخر من الثقافة الفرنسية هو التلميح إلى «الماء الأحمر»، وأغلب الظن أنه النبذ، بالرغم من أن الراوى فسره على أنه ويسكى. وعلى هذا فقد عرفت الحكاية: أنها مستعارة من نسخة فرنسية معدلة من حكاية Aarne-Thompson نمط رقم ٥٦٩، وبالتأكيد ليست نمط الحكاية الأصلى. ولكن كونها حكاية أوروبية لا يجيب على أسئلة من مثل: ما الذى فعله الـ Potawatomى بالحكاية؟ كيف غيروها وكيف تخبرنا هذه التغييرات شيئا ما عن ثقافة الـ Pot-awatomى اليوم؟ كقاعدة عامة، يمكن أن تستخدم الحكايات الأوروبية قليلاً، فمن المحتمل أن تشعب الثقافة الهندية المستعيرة، هذا إن لم تمت. من ناحية أخرى، لو كانت الحكاية الأوروبية قد نقت وكيفت لكى تلائم قيم الهنود الأمريكى أكثر مما تلائم القيم الأوروبية، فالأكثر احتمالاً هو أن ثقافة الهنود الأمريكى لا تزال سارية المفعول، فماداً عن حكاية الـ Potawatomى هذه؟

بداية، لقد تغير البطل من شخصية فرنسية إلى صبى هندى. لقد سألت الراوى مراراً عن هوية الـ P'téejah وفى كل مرة أصر على أن P'téejah كان صبياً هندياً. ثانياً، إن القبعة السحرية الخاصة بالجندى الأبيض قد صنعت سحراً بصيغة رمزية هندوأمريكية أكثر منها أوروبية. لقد خرج أربعة جنود، وليس ثلاثة، وأربعة هو الرقم الطقوسى للـ Pot-awatomى عند معظم المجموعات الهندوأمريكية. هكذا، فإن الجندى السحري صناعة القبعة (موتيف D ١٤٧٥، ٤) يؤثر فى الصياغات الأمريكية، وهذا بمعنى من المعانى هو ما تفعله الحكاية كلها بدقة. فى الحكاية، يقترح الجندى عمل مقايضة من أجل الطعام، والمقايضة ليست شيئاً غير عادى فى التاريخ الاستعماري الأمريكى. ونشعر أن هذه المقايضة غير عادلة، وأن الجندى الأوروبى البالغ يحتال على الصبى الهندى الصغير من أجل الحصول على مصدر طعام الوحيد. ولكن فى هذه الحكاية الفولكلورية يحصل الصبى

على أفضل النتائج، الـ «المقايضة العادلة» المقترحة من الرجل الأبيض. ومع أن الراوى لا يظهر ليخطط لأفعاله مقدماً، إلا أن تعليق الراوى بعد سرد الحكاية بأن الصبى قد «استخدم عقله، وأنه لم يفكر فى الرجل الأبيض. فى حكاية تحقق تلك الامنية، يمتلك الصبى الهندى قوة كافية لكى يهزم الجندى الأوروبى العدو، ولكى يستعيد وفرة الطعام الأصلية».

فى الظاهرة الثقافية التى يسميها علماء الأنثروبولوجيا الانتفاضة القومية Natativistic Movements، شائع عند الاقتباس أن الثقافة المهيمنة عليها تحلم بأن تتم لها الغلبة على صناعة الثقافة المهيمنة بدون حضور أعضاء من هذه الثقافة. فى هذه الحكاية يملك الـ Potawatomى السيطرة على الصناعات الأوروبية، إن الهندى هو القادر على أن يقترح على الجندى «الماء الأحمر» أكثر مما يقترح الجندى خمراً هندياً - إنه الصبى الهندى هو من يستخدم ذات الرجل الأبيض لكى يهزم الرجل الأبيض، ويستطيع المرء أن يرى من خلال هذه التعليقات على قلتها، لماذا قبلت هذه الحكاية الأوروبية بسهولة من رواة الـ Potawatomى والجمهور. إن بعض التغيرات القليلة والرشيقة جعلتها حكاية بالاحتكام إلى معظم الـ Potawatomى. من «خطأ» وقع فيه الراوى يمكن أن نرى أن الراوى تطابق مع الصبى الهندى. فبعد أن انتهى الجندى من طعامه، أخبر الصبى أن لديه شيئاً يريد أن يريه إياه. عند هذه النقطة، قال مستر Mzechteno - «حسن، لدى شيئاً أريد أن أريك إياه»، هو أخبرنى. هذا الاستخدام للـ «نى» بدلاً من «أخبره» يقترح بقوة أن القصة كانت إلى حد ما عن مستر Mzechteno وربما عن Potawatomى آخرين. هذه التفصيلة بالإضافة إلى ضحك الراوية المتكرر توضحان متعته وتورطه فى الحكاية.

إن دراسة استخدام جويس للأحجية ودراسة تبني الـ Potawatomى لحكاية أوروبية يظهران بوضوح لاشك، ولكن الأسطورة الموظفة فى الدراستين كانت الأسطورة نفسها. إن التعريف كان ضرورياً بصورة مكافئة. كان من الممكن أن يؤدى الفشل فى تعريف أحجية مستر فوكس فى يوليسيس إلى كون إحدى الدراستين غير قادرة على تقدير استخدام جويس التام لهذا العنصر الفولكلورى حق قدره، ويحدد وفقاً لهذا الفشل طريقاً صغيراً لفهم الرواية، وربما يجعل الفشل فى تعريف حكاية الـ Potawatomى بوصفها حكاية فولكلورية أوروبية أصيلة، ربما يجعل من الصعب أن نحدد التغيرات التى أدخلها الـ Potawatomى فقط. وربما نفترض، على سبيل المثال، أن فكرة الأتيان بالمغفل على هيئة جندى كانت فكرة الـ Potawatomى، ولكن الحقيقة هى أن المغفل يكون دائماً جندياً فى النسخة الأوروبية للحكاية. ومع ذلك كان التعريف مهماً وهو فقط الخطوة الأولى، وكان مطلباً مسبقاً للتفسير. لو كان أمراً حقيقياً أن علماء الفولكلور أيضاً يعرفون فى الغالب دون مثابرة لكى يفسروا، بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فمن ثم، يبدو واضحاً أن بعض التغيرات تكون مطلوبة. على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين آليات تعريف الفولكلور، أو سيكون عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم. بصورة مثالية، كلا البديلين يمكن أن يكون مؤثراً لدرجة أن دراسة الفولكلور يمكن أن تصبح أكثر من سلسلة علمية من المزلق والرقع، أو مزيجاً متنافراً من البدايات دون نهايات ونهايات، بدون بدايات أصيلة.

التحليل النفسى والفولكلور

تأليف: أرنست جونز
ترجمة: إبراهيم قنديل

عادية هو أن علماء الفولكلور فى تفسيرهم لأى شىء من هذه المادة قد صاغوا، بالضرورة، علم نفس خاص بهم، أو أخذوا مفاهيم النموذج الشائع لعلم النفس مأخذ التسليم. فتراهم يفسرون عادات معينة على أنها مجرد انعكاس للرغبة فى المزيد من الطعام، أو فى محاصيل أفضل، قانعين بإفتراض أن مثل هذه الرغبات سمات بشرية، دون أن يستشعروا أية حاجة لمزيد من البحث فى طبيعة هذه الرغبات، قائلين إن ذلك عمل علماء النفس أو الفيزيولوجيين. ولهذا الموقف مزلق عدة؛ فلقد أوضح علم النفس الحديث، بما لا يدع مجالاً للشك، أن العقل البشرى جهاز أعقد كثيراً جداً مما يشاع عنه، وأن الكثير من الدوافع التى تبدو على السطح بسيطة للغاية، تكشف بالدراسة والإختبار عن بنى بالغة الدقة والتعقيد.

ويظهر هنا اعتبار آخر، هو أن علم النفس ذاته قد كان فى الماضى عديم النفع، بصورة فريدة، للعلوم المساعدة، كعلم الفولكلور. لقد وجد ما يعرف باسم علم النفس الأكاديمى - وأترك الفلسفة جانباً هنا - نفسه فى موقف غير مسبوق، وغير محمود بالمرّة. فهو حين يقترب من موضوعه [الشخص موضوع البحث] يواجه بحواجز يصعب تخطيها، ومن اللحظة الأولى، كما يضطر للتوقف وهو يدرس كيفية تكوّن أية عملية عقلية كلما اقترب من أفكار حميمة يصعب

لقد مرت الاسهامات الشديدة الأصالة والإتساع التى قدمها التحليل النفسى لعلم الفولكلور خلال العشرين عاماً الماضية دون أن يلحظها علماء الفولكلور بالمرّة تقريباً. وكون هذه المناسبة الآن هى المرة الأولى التى يلقي فيها الأمر اهتماماً مباشراً من جانبهم لا يقدم، فى اعتقادى، تفسيراً لهذا التجاهل الملحوظ، بل ربما كان الأحرى بى أن أعتبره مظهرًا إضافياً للنزعة المعادية لعلم النفس السائدة بين رجال العلم، الذين كان طبيعياً فى مسعاهم، الجدير بالثناء، للخروج من عصر ما قبل العلم ولا موضوعيته أن يميلوا إلى أن يقرنوا الموضوعية بدراسة العالم الخارجى، والتأمل العقلى باللاموضوعية. ولا شك أن هذا الموقف من جانبهم قد أثبت نجاحاً فائقاً، طالما يتعلق بحثهم بالظواهر الفيزيقية غير المتأثرة بالعمليات العقلية. غير أن التحديات التى يفرضها هذا الموقف على دراسة الظواهر الناتجة عن عمليات عقلية هى تحديات قاسية إلى الحد الذى لا يمنح دراسة هذه الظواهر سوى مساحة أولية صغيرة على خارطة النشاط العلمى. يبدو هذا جلياً إذا نظرنا إلى المادة التى يدرسها الفولكلور، سواء التقاليد أو المعتقدات أو الأغاني الشعبية، لأنها دون إستثناء نتاج عمليات عقلية ديناميكية، ونتاج لاستجابة روح الجماعة الشعبية لحاجات داخلية أو خارجية، وتعبير عن كُره وأشواق ومخاوف ورغبات متنوعة. إن السبب الأوحى الذى لا يجعل كلامى هذا محض ملاحظة عابرة أو

الكشف عنها، أو كلما وصل إلى نقطة يصعب فيها على الشخص موضوع البحث تقديم بيانات أكثر - وهي حالة نعرف الآن أنها راجعة إلى الحدود بين العقل الواعي واللاوعي. هكذا اضطرت علماء النفس إلى إقناع أنفسهم بالعمليات العقلية السطحية إلى حد ما؛ كالمعلومات عن وظائف الحواس أو سرعة ارتباط موضوعات متعددة بالذاكرة، وما شابه ذلك. ثم فقط عندما ظهر علم النفس الإكلينيكي ظهر باعث المعاناة العقلية قوياً بدرجة تغلب معها على رفض الفرد الطبيعي لتعرية نفسه وكشف أسرارها. ويطرح فرويد لأسلوب التحليل النفسي لاستكشاف اللاوعي، أصبح من الممكن تتبع أية عملية عقلية إلى مصدرها الأولي.

وجاءت الاكتشافات التي تم التوصل إليها ثورية بشكل مذهل كما هو معروف، كما أدت إلى تأسيس مفهوم جديد تماماً عن العقل. وقد كان من المفترض أن تنعكس لذلك أصداً في كافة العلوم المعنية بنتائج النشاط العقلي، بما فيها علم الفولكلور، وأسهمت وجهة النظر هذه، في الواقع، في عدد من العلوم، كالأنثروبولوجيا وعلم الأساطير وفقه اللغة وعلم أصول التدريس و - أخيراً وليس آخراً - علم الفولكلور.

وهدف هذا البحث هو أن يقدم لكم بعضاً من وجهات النظر موضع التساؤل، وأن يوضح بعضاً من تأثيراتها على دراسة مادة الفولكلور.

ربما كانت أهم النتائج التي توصل إليها التحليل النفسي هي أن ما نطلق عليه العقل، أي العمليات العقلية المعروفة للوعي، هي مجرد انتخاب متحول من مجمل العقل، إنتقاء من مواد آتية من طبقاته الأعمق واللاواعية تماماً، يتم تعديلها بمثيرات العالم الخارجي. وتتكون طبقة اللاوعي الأعمق، المتخلفة في غرائزنا العضوية، بشكل أساسي من رغبات تسعى سعياً حثيثاً للتعبير عن نفسها. غير أنها تدخل في صراع مع قوى تعارضها، خاصة تلك المتعلقة بالخوف والشعور بالذنب، النواة التي سيتشكل منها لاحقاً الضمير الأخلاقي. وما يسمح له من هذه الرغبات بالتعبير عن نفسه بدخول الوعي إنما يمثل شكلاً توفيقياً بين هاتين المجموعتين؛ أي أن الرغبات لا يتحقق إشباعها إلا وهي في صورة معدلة أو متكررة. إن أحكامنا ومعتقداتنا عن العالم الخارجي يساهم في تكوينها العالم الداخلي الغامض للعقل بأكثر كثيراً مما نظن، ومثل هذه الإسهامات اللاموضوعية والأقل عقلانية هي بالتحديد ما يهتم به الفولكلور. وهي عادة ما تنتج، في أبرز أشكالها، أثراً غريباً، أو حتى كوميدياً، مثيرة ذلك الاستهجان الذي اعتاده علماء الفولكلور فيما يتعلق

بمادة عملهم؛ لكننا حين نستقصي أصل هذه الظواهر يتبين أنها لا تمتلك منطقاً، خاصاً بها، شديد الوضوح فحسب، بل وإنها أيضاً آتية من أكثر منابع وجودنا أصالة.

لقد قدم التحليل النفسي أدلة كثيرة توضح أن كافة أفكارنا وأحاسيسنا واهتماماتنا ومعتقداتنا الواعية تتخلق أصلاً في اللاوعي، وأن العقل الواعي لا يخلق شيئاً، وتقتصر وظائفه على مجالات النقد والإنتقاء والتحكم.

من الممكن تسمية الدوافع اللاواعية بالدوافع البدائية؛ فهي، من ناحية، أسبق زمنياً في عملية التطور، بما يجعلها مرادفة «للطفولة»، ومن الناحية الأخرى، تمثل مرحلة أدنى في تطور العقل، مرحلة تطورت عنها أشكال أعلى من النشاط العقلي. ولا تستطيع هذه الدوافع البدائية التعبير عن نفسها في الوعي سوى بإحدى طريقتين، لا ثالث لهما تقريباً. فإما أن تخضع لعملية تحويل وتكييف طبقاً للواقع الخارجي، حيث يتم ضبطها عبر هذه العملية بما يناسب شروط الواقع ومتطلبات الضمير الداخلي (أو ما يعرف الآن باسم «الإنسان العليا»)، هذه طريقة. والطريقة الأخرى من خلال تكوين أشكال معقدة من التوفيق تعمل في النهاية كأشكال من التنكر، حيث تبقى الدوافع ذاتها دون تغيير، ودون المرور بأي من عمليات التحويل التي تجري في الطريقة الأولى. هكذا ينشئ النوع الأول ما يمكن أن نطلق عليه الأشواق والأفكار والاهتمامات الطبيعية للإنسان. وما يهمنا أهمية خاصة في هذا المقام هو النوع الثاني؛ حيث يمثل هذا النوع من الدوافع رفات الحالة البدائية للعقل التي بقيت بعد عملية التطور. وهو ما يطلق عليه بلغة علم الفولكلور «الآثار الباقية» والتي تكمن قيمتها، بالنسبة لعالم النفس، فيما تلقيه من ضوء مباشر على العقل البدائي قبل أن يتطور. كما أنها ذات قيمة للعلوم المساعدة، فبهذه المعرفة سيتمكن تفسير تلك الدوافع بما يلقي مزيداً من الضوء على السياق الذي ترد فيه. النقطة الهامة الآن هي أن المادة التي أطلقنا عليها الآثار الباقية ستطالعنا بصور متشابهة إلى حد بعيد في مجالات شديدة التباين. وإليك بضع أمثلة: أعراض الأمراض العصبية، المجال الذي من خلاله تم التوصل لهذه الاكتشافات لأول مرة، هي كلها آثار من هذا النوع، تمثل قطاعاً من حياة الطفولة قد قاوم عملية التطور الطبيعي. كذلك ظواهر حياة الحلم، التي جاهد الخيال البشري جيلاً بعد جيل في سبيل فهمها، أثبتت أن لها نفس الطبيعة، وصار لتفسيرها كما قد تعلمون دور كبير في العلاج الحديث للأمراض العصبية، التي تتوازي معها عن قرب. ونصل إلى موضوعنا الراهن، إن الكثير من

المعتقدات الوحشية والتقاليد الفولكلورية من الممكن إيضاح مدى قربتها، في الشكل والمضمون، للظواهر الأخرى التي صنفها لتوى تحت نفس المسمى العام. فهي تكشف عن نفس الآليات العقلية الغريبة التي يتسم بها نتاج اللاوعي، كما تكشف، وهذا هو الأكثر أهمية، عن نفس المحتوى الضمني، موضحة أنها نابعة من نفس المصادر. هذه العبارة التي تحوى لب هذا البحث كله، سيتعين على الاستفاضة فيها بشيء من الإسهاب، لأنه من خلال هذا تتم مناقشة العلاقة بين التحليل النفسى والفولكلور. وبصياغة أخرى للمسألة برمتها، ما نؤكد أنه أن ثمة تناظر بعيد المدى بين الآثار الباقية من الحياة البدائية فى ماضى البشرية والآثار الباقية من ماضى الإنسان الفرد. وتكمن القيمة العلمية لهذا التعميم فى أن دراسة الآثار الباقية فى الفولكلور يمكنها أن تستكمل وأن تنتفع بدراسة الآثار الباقية فى الأفراد الأحياء، الذين يسهل أكثر الدخول إلى حياتهم الداخلية، ووضعهم موضع البحث المباشر.

هناك نقطة صغيرة يمكن ذكرها فى البداية. لقد أثير جدل لسنين طويلة، كما تعلمون جميعاً، بين علماء الفولكلور حول تعريف مادة علمهم؛ وقد لخص السؤال - تلخيصاً يستحق الإعجاب - رئيس الجمعية السابق السيد/ إيه آر. رايت فى خطبته الوداعية. كان التساؤل المطروح هو هل يقتصر الفولكلور على دراسة الآثار الباقية من الماضى، الظواهر التى توشك بطبيعتها على النفاذ، أم يمتد ليشمل النتاج الجديد لفئة معينة من البيانات لها نفس خواص الآثار المألوفة. واقتطف السيد/ رايت الفقرات التالية من كلمات لرؤساء أسبق: «غير أن الفولكلور، بكيونته، التى هى تحديداً الأثر الباقي لأفكار وممارسات تقليدية بين شعب من الشعوب قد اجتاز أفراد المرحلة الحضارية التى كانت هذه الأفكار والممارسات تمثلها، والذي يعد بالتالى أثراً من المستحيل أن يتطور»^(١). «إحدى مزايا علمنا الشامل هذا هى أن البنية التى يقدمها لا تختل بأحجام عناصر جديدة لم تكن متوقعة. فهو علم الآثار الباقية وليس الاكتشافات»^(٢)؛ ثم يستأنف السيد/ رايت مقدماً دفاعاً قوياً عن وجهة النظر المعارضة. «إن الشجرة القديمة للأفكار والممارسات الشعبية تحمل الحياة لا فروعها الباقية فحسب، حيث الغصينات الذابلة والبراعم الغضة، بل وفى كل طلع جديد ينشق عنه جذعها العتيق»^(٣). والتحليل النفسى الآن إنما يدعم وجهة النظر الشمولية للموضوع، هذه التى دافع عنها السيد/ رايت بقوة، مؤكداً على الجوانب الديناميكية والعفوية لنتائج الآثار

الباقية، ومعتبراً إياها بمثابة مجهودات من جانب اللاوعي للتعبير عن نفسه؛ كما أنه لا يشير فقط إلى أن الدوافع التى ولدت هذه النتاجات جزء ثابت ودائم فى الإنسان، ولا زالت تعمل بنشاط كما كانت دائماً، بل وأيضاً إلى أن الفروق بين النتاجات الجديدة والقديمة فروق يسهل إيضاح كونها سطحية أكثر منها جوهرية. وقدم السيد/ رايت مثلاً للنتاجات الجديدة الخرافة الشائعة القائلة بأن استخدام عدد ثقب واحد لاشعال ثلاث سجائر ينذر بموت المدخن الثالث. ومن غير الممكن ألا يُذكر هذا علماء الفولكلور، على الفور، بالدور الكبير الذى تلعبه فى الكثير من الخرافات فكرة الموت عقب حدوث شيء ما للمرة الثالثة، كالضربة الثالثة لدا، السكته وما شابه. أما التحليل النفسى فيذهب إلى أبعد من هذا، وبمقدوره الربط بين شكل هذا المعتقد وأفكار لاواعية معينة تتعلق بالرقم ثلاثة^(٤)، كما يمكنه - من خلال ممارساته - إيضاح أن هذه الأفكار اللاواعية فاعلة ونشطة عند أى شخص متأثر جدياً بخرافة السجارة هذه. وهكذا يؤسس التحليل النفسى استمرارية بين النتاجات القديمة والجديدة، مبرراً بذلك ضمه لكليهما فى نفس منطقة الدراسة العلمية. هذا، ويمكننى توضيح النقطة ذاتها بمثال آخر من شأنه إبراز الارتباط بين البيانات التحليلية النفسية والبيانات الفولكلورية. فى دراسة سير لورانس جوم للآثار الأنثروبولوجية فى بعض الجزر يستنتج أن «مجموعة التقاليد المترابطة نالت كلها تفسيراً متساوياً، فقط انطلاقاً من نظرية أنها تمثل حطام أو بقايا نظام اعتقادى طوطمى كان موجوداً من قبل»^(٥). وقد استطعنا الآن فى التحليل النفسى للأفراد أن نوضح فى عدد من الحالات أن أفكاراً شديدة التناظر لأفكار طوطمية قد علقت بالذهن خلال مرحلة الطفولة، بشكل واع فى بعضه ولا واع فى بعضه الآخر، وأن آثار هذه المرحلة البدائية، وهو الأكثر طرافة، قد بقيت إلى مراحل متأخرة فى صورة أعراض عصبية معينة كالرهابات [الفوبيات] الحيوانية. وبعبارة أخرى، لدينا فى الأفراد وتحت أيدينا التطور الكامل للتقاليد والمعتقدات والطقوس المترتبة عليها، موازياً لمسيرة التطور التى استغرقت آلاف السنين فى مجال الفولكلور.

للعقل اللاواعى عدد لا بأس به من السمات التى تميزه عن العقل الواعى، والمؤشرات الدالة على كثير من هذه السمات يمكن تعقبها فى الظواهر التى جمعتها هنا كتأثر باقية لا واعية. ولن أشغل وقتكم بتعدادها الآن^(٦)، وإن كنت أود ذكر واحدة أو اثنتين منها، مما تألفون فى مجال

الفولكلور. ثمة واحدة من هذه السمات نشير إليها في علم النفس باسم «القدرة الكلية للأفكار»، قاصدين ذلك الاعتقاد اللاواعي: أن أفكار، أو بالأحرى، آمانيات الشخص موضع البحث لها قدرة سحرية على التحقق في العالم الخارجي. وبينما يلعب شرح أنشطة عقلية من هذا النوع دوراً كبيراً في العمل اليومي للتحليل النفسي، أجدني بالنسبة للفولكلور عاجزاً عن إختيار مثال توضيحي، نظراً لأن الغالبية العظمى للبيانات الفولكلورية قائمة على هذا المبدأ. فكل عادة أو طقس أو تسمية الغرض منها التأثير في العالم الخارجي، وقاية من الأمراض أو تحسيناً للمحاصيل وما إلى ذلك، إنما تقوم بشكل مطلق على فكرة أن للعقل البشري القدرة على التأثير في مسار الطبيعة في العالم الخارجي، القدرة التي يعزوها الدين للألهة ويسعى إليها بأسلوب أقل مباشرة في الصلاة. هذه السمة قد يمكن إعتبارها مثلاً خاصاً لسمة أخرى أكثر عمومية، ألا وهي تجاهل الواقع. وهو ما يمكن أن يصل في صورته المتطرفة إلى أبعاد وهمية تضليلية تظهر بالفعل في الوعي ذاته عند المختلين عقلياً كأوهام فعلية؛ وإن كان الميل لتجاهل الواقع يظل في أغلب الأوقات غير مطلق، على الأقل في تجلياته الواعية. وهذه السمة هي ما يسبغ على مادة الفولكلور لا عقلانيته الظاهرية. وأقول «الظاهرية»، لأن هذه العملية التي نتحدث عنها ليست لا عقلانية في حقيقة الأمر، طالما سلم المرء بمقدماتها؛ ولكن المقدمات كثيراً ما لا تكون موافقة لحقائق الواقع الخارجي. فدق الفلاحين، على سبيل المثال، على أواني الطهى أثناء كسوف الشمس لن يبدو سلوكاً خال تماماً من المعنى إذا سلم المرء بأن ذنباً يحاول أن يفتسر بظلمهم. لازلنا نتحدث بصورة أكثر إجمالاً، إننا معنيون هنا بالدور الذي يلعبه الخيال في الغالبية العظمى من الظواهر الفولكلورية، والتحليل النفسي بمقدوره تتبع أعمال الخيال حتى الفانتازيات الداخلية التي تسبق زمنياً نشأة الاهتمام بالعالم الخارجي، والتي يعود أصلها إلى اهتمامات اللاوعي ودوافعه. إن الخيال يمكنه، بالطبع، أن يولد استجابة لحاجة داخلية، بمعنى أن يعمل «تلقائياً»، أو أن يشار من الخارج. علماً بأن التأثيرات الخارجية لا تفعل شيئاً سوى التأثير في الشكل الذي يتخذه فعل الخيال. وبالتقليل من قيمة هذا الإعتبار ابتدع بعض أعضاء المدرسة «الانتشارية» في الأنثروبولوجيا تناقضاً بين وجهات النظر التحليلية النفسية والأنثروبولوجية، تناقضاً لا وجود له في الحقيقة كما أرى. إن التفسير الشمولي الذي يجدونه في شرح انتشار معتقد أو تقليد معين يذكرني بالموقف المشابه في علم النفس

المرضى لأولئك الذين يقنعون برد كل عرض عصبي إلى «إحياء» من الخارج. والنقد الذي قد يوجهه المرء لهؤلاء وأولئك واحد. في حالة الأعراض العصبية يمكننا إثبات أنه كلما كان هنالك دور يلعبه الإحياء الخارجي فإنه يقتصر فقط على إثارة أو تحريك دوافع داخلية مستعدة لأن تثار، ولا يفعل الإحياء الخارجي أكثر من التأثير، النسبي، في الشكل الذي يتخذه نتاج الدافع الداخلي. كما أنني مقتنع أن الشيء نفسه لا بد وأن يكون صحيحاً في حالة الجماعة شأنه في حالة الفرد، طالما القوى الفاعلة لها الطبيعة ذاتها في الحالتين. وليس من باب الجدل الصائب ضد هذا القول الإشارة إلى أن المعنى الأصلي لتقليد من التقاليد قد يضيع أحياناً في الوضعية الجديدة لهذا التقليد، وأنه لا يكتشف سوى بالتتبع التاريخي لإنتشاره من مصدره الأصلي، أو الإشارة إلى إمكانية تغير المعنى نتيجة للاستزراع [نقل التقليد وزراعته في مكان آخر]. ردى على هذا أن «المعنى» المشار إليه هنا نادراً ما يكون أكثر من مظهر كاذب عقلائي يعطيه الناس للمعتقد أو التقليد، وأنه تحت هذا المظهر الكاذب يرقد الباعث الحقيقي، الأعمق، مجهولاً بالنسبة لهم. كما أن هذا الباعث الأعمق إذا فحص سيتضح أنه متشابه تماماً في الحالتين، بمعنى أن المعتقد قبل وبعد الاستزراع يعبر غالباً عن الباعث الضمني ذاته.

سأناقش الآن سمة أخرى، من أكثر سمات التفكير اللاواعي أهمية والتباساً، الرمزية. إن قدراً كبيراً من الالتباس في هذا الموضوع يرجع، ببساطة، إلى حقيقة أن عمليات كثيرة شديدة التباين توصف عادة بنفس المصطلح^(٧). فكلمة «الرمزية» تطلق على التشبيهات والاستعارات والإشارات وما إلى ذلك، وتقريباً على أية عملية تحل فيها فكرة محل أخرى. بينما تستخدم في التحليل النفسي، استخداماً أكثر تقييداً وتحديداً، لتدل على عملية بعينها حين تمثل فكرة أو عملية فكرة أو عملية أخرى مرتبطة بها ومكتوبة في العقل اللاواعي. وعدد الرموز الممكنة يفوق الحصر، بينما عدد أفكار اللاوعي التي يمكن ترميزها محدود للغاية في واقع الأمر، فهي تلك الأفكار المتعلقة بأقارب الدم المباشرين وبأجزاء معينة من الجسد وبظواهر الميلاد والحب والموت. إن الغالبية العظمى من الرموز تمثل حوالى ست من الأفكار اللاواعية؛ وعليه فإن تفسير هذه الرموز يبدو عملية رتيبة مملة إلى حد ما، وإن كان من غير الصحيح ما يقال أحياناً عن أنها عملية نمطية. فالمرء غالباً ما يشعر بالدهشة أكثر من الملل وهو يتابع تكرارها الرتيب؛ غير

أن الانفعاليين كليهما غير متعلقين بشكل واضح بالسؤال الأكثر أهمية عن صحة هذه التفسيرات، الموضوع الذي لا فرصة لدى لمناقشته هنا. وسأشير فقط إلى أن بيانات الفولكلور مليئة بأمثلة للرمزية بالمعنى التحليلي النفسى، وأن تفسير هذه الرموز لا يوضح المعنى الداخلى للبيانات فحسب، بل يمكنه أيضاً أن يتأكد باستمرار الدراسة المقارنة للمادة الأخرى المرتبطة.

فى المثال التالى أود توجيهه إهتمام خاص إلى حقيقة أن الرمز يمثل دائماً فكرة مادية ملموسة، وليس فكرة مجردة على الإطلاق. لنأخذ مثلاً تقليد نثر الأرز فى الأعراس، الذى كان شيئاً مألوفاً أيام كنت شاباً، ولكنه استبدل الأرز مؤخراً بقصاصات الورق الملون. لاشك فى أنه ثمة إتفاق على أن الأرز فى هذا السياق يمثل فكرة الخصوبة، وأن فعل نثره هو الرغبة المقابلة بالنسبة للعروسين. ويقول المحللون النفسيون إن الأرز (شارة) للخصوبة و (رمز) للبذور، قاصدين بذلك أن دراسة اللاوعى توضح أن فكرة البذور هى المنبع الذى انبثقت منه كافة الأفكار والتقاليد الأخرى. ولقد نشرت دراسة^(٨) شاملة عن المعتقدات والتقاليد المحيطة بفكرة الملح، الذى له نفس المغزى الرمزي، ناقشت فيها العلاقة بين الرمزية والخرافة.

وسنرى أن الأفكار اللاواعية ليست أكثر مادية فحسب، بل وأكثر فجاجة من الأفكار المثلثة بعمليات مجازية، ومن الضروري التأكيد على هذه الفجاجة والبساطة فى أفكار اللاوعى. وفى التقليد الآخر القريب من هذا، الذى هو فى طريقه إلى الإندثار، حيث تلقى فردة حذاء أو «شيشب» قديمة وراء العروسين، وهو تقليد له أكثر من معنى فى طبقات مختلفة من العقل، يمكن اعتبار الشيء الذى يلقي رمزاً لعضو الأنوثة (المثمر) ذاته، وهذا تفسير قد يدعمه القول البذيئ بذاعة واضحة الذى كان يصاحب هذا الفعل عادة - لعله يناسبها كما ناسبت قدمى هذا الحذاء القديم - أو ذلك التقليد من بوهيميا لجعل الدجاج يبيض أكثر بإطعامه البازلاء فى حذاء فى أحد الأماسى المقدسة^(٩)، كذلك خلع حذاء العروس له نفس المغزى المتعلق بفض البكارة، شأنه شأن قطع اكليل العرس أو فك حزام العروس. ومن الرموز التى لها نفس المعنى وتلعب دوراً ملحوظاً فى الفولكلور المحارة وهلال القمر والكؤوس والأقداح والقدرور وعلب المجوهرات، بل أى شئ له فتحة... من مداخل الأبواب إلى الأشجار المجوفة أو حتى الفرجة أسفل سلم مستند إلى جدار. وربما كان أكثر مثال مألوف هو حدوة الفرس المقلوطة

التي لا تزال ترى على أكثر أبواب حظائر الخيول. وهو سليل صورة العضو الجنسى للمهرة أو البقرة التى توضع فى بلاد الشرق للحماية من العين الشريرة، شأنها شأن نقش Shela-na-gig did الذى كان يرى خارج أبواب الكنائس الأيرلندية. وهو المقابل لأشكال Asherah العديدة بالرموز الذكرية التى تصاحبها عادة، كالسهم والصليب والنخلة والنجم .. إلخ، مواجهة لفتحتها.

هذه الأمثلة القليلة وحدها تثير حشداً من المسائل. أنوى ذكر إثنين فقط منها، لكنى مضطر لتأجيل مناقشتها حتى يتم توضيح بعض النقاط حول محتوى اللاوعى.

المسألة الأولى، كيف يتأتى أن يستخدم الرمز ذاته كعلامة لسوء الحظ حيناً وعلامة لحسن الحظ حيناً آخر، وأن تغير الأفكار الرمزية علاقتها باستمرار بحسن الحظ وسوء الحظ؟ وسؤال آخر أسبق، ما هو المعنى الحقيقى لحسن الحظ وسوء الحظ؟ هذين المصطلحين اللذين يلعبان دوراً هاماً فى المعتقدات والتقاليد فى الفولكلور؟

المسألة الثانية، تتعلق بتلك المساحة التى يشغلها موضوع النشاط الجنسى. على الرغم من أن أحداً لن يزعم أن كافة رموز اللاوعى جنسية، وهو زعم قد يكون خاطئاً تماماً، فإن حقيقة واضحة تفرض علينا مواجهتها وهى أن عدداً كبيراً، يمثل الغالبية بالتأكيد، من تلك الرموز له هذه الصفة الجنسية؛ وليس لنا أن نمنع أنفسنا من التساؤل عن مغزى هذا الاكتشاف غير المتوقع. كما أنه من الخطأ، الآن، أن نعزو انتشار هذه الرموز إلى إفتراض وجود دافع شهوانى خلفها؛ فلو كان هذا قد تبين بشكل أكثر عمومية لكان هناك على الأرجح درجة أقل من الاحتشام فى التعامل مع المشكلة. كما أن واقع انتشار هذه الرمزية فى جميع الأديان، حتى السامية منها، يجب أن يكون كافياً بذاته لجعلنا ننظر إلى هذه المسألة بمزيد من الرصانة والهدوء. إن أملى هو أن أوضح حالياً أن المسألتين المشارتين مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً، وأنهما تتعلقان بموضوعات الحياة والموت الأكثر جوهرية.

أعتقد أنه من العدل القول أن الظواهر التى يدرسها الفولكلور تتعلق فى شقها الأكبر بأفكار بسيطة، أو حتى متدنية. ويصح هذا، بالأحرى، بالنسبة للعقل اللاواعى. ففى الفولكلور نتعامل مع الرغبات والمخاوف البسيطة للبشر، والقليل من الاهتمامات الفلسفية أو الروحية أو الفنية الدقيقة. فنحن نجد البشر مهتمين بأمور مثل الحفاظ على الصحة، والوقاية من الخطر والموت، وأحلام الثروة، والرغبة

في حياة زوجية سعيدة وفي نعمة الذرية. واللاوعي تشغله هو الآخر المواضيع ذاتها، بطريقة مشابهة، وحتى بمصطلحات أكثر بدائية.

ولسوف أوضح هذا عارضاً أمامكم تعميمين عريضين عن محتوى اللاوعي. التعميم الأول، أن اللاوعي مشغول بشكل رئيسي بأفكار الميلاد والحب والموت. فهذه يتابع الحياة، ويذهب التحليل النفسي إلى حد التأكيد على أن كافة اهتماماتنا الخيالية تولد في تلك المنطقة، وتتكون فقط في تشعبات من هذه الأفكار معدلة بتأثير عاملين آخرين، رد الفعل الدفاعي ضد أخطار معينة متصلة في هذه الأفكار («الأننا العليا» الأخلاقية) والاتصال بالواقع الخارجي، حيث يمارس هذان العاملان، بصفة دائمة، دوراً تعديلياً على الدوافع البدائية التي تكافح للتعبير عن نفسها في صورتها العارية. فهما يتحكما فيهما ويقاومانها وينتقيان منها ويعدلانها إلى الدرجة التي تخرج فيها هذه الدوافع في النهاية في أشكال محولة ومشوهة لا يُعرف فيها أصلها. هذا، وقد تخرج هذه الدوافع، بالطبع، بين الحين والحين في أشكالها الفجة من خلال سياقات متنوعة. ولو أن الأساطير وقصص الأطفال، على سبيل المثال، أخذت مأخذ الجد، وليس كشكل من أشكال التسلية لأفرغنا، دون شك، ما يتواتر بها من دوافع بربرية وغلظة. وسير لورانس جوم على صواب، بالتأكيد، حين يقول «إنها وحشية لازمة لا عرضية تلك التي نلقاها في القصة الشعبية»^(١٠). فوق ذلك، وكما قد يكون متوقعاً، فإن توجه هذه الدوافع أنوى [يدور حول الذات] بالتأكيد، حيث يعمل اللاوعي بالمثل القائل «الأقربون أولى بالمعروف».

التعميم الثاني عن اللاوعي أنه، أولاً، لا يدرك وجود أي بشر سوى أقارب الدم المباشرين: الوالدين، الأخوة والأخوات، الأبناء. أما المواقف والمشاعر تجاه البشر الآخرين فتتطور جميعها بالتحويل والإحالة المباشرة من تلك الخاصة بالأقارب. ولهذا الإكتشاف أهمية كبرى، غير أنني أود أولاً زيادة الأمر وضوحاً بتذكيركم بالحقيقة العادية، أن مشاعر الطفل وردود أفعاله تتجه بالضرورة إلى الأشخاص الموجودين في بيئته المباشرة أولاً؛ والتعميم الذي ذكرته لتوى ليس مطابقاً بآية حال لهذه الحقيقة العادية، رغم إشتراكه معها في الكثير، حيث يبرز الجوانب التطورية في اللاوعي، ويوضح قرابته الحميمة لمرحلة الطفولة. والشئ الهام حقاً عن اللاوعي هو طالما أنه مكون من دوافعنا الأكثر بدائية فعلينا مواجهه ما يترتب على هذا في ذلك الجزء من العقل من

تجاوز العلاقة بأفراد الأسرة لأية علاقات تقليدية أخرى عن الولاء الأسري والمحبة. واللاوعي يفعل هذا في اتجاهين، بمعنى أنه أكثر محبة وأقل محبة مما يستنتجه المرء من تجليات الوعي. حين أقول أقل محبة فإنني أقصد اتجاهات الغيرة والعداء المتأصلة في العلاقة الأسرية، والتي تبلغ ذروتها في أمنيات الموت. أما المقصود بأكثر محبة فهو الرغبة الجنسية، وبهذا القول أصل إلى أكثر مبادئ النشاط الجنسي للطفولة في التحليل النفسي تعرضاً للشك والهجوم العنيف. وليس هذا بالمكان المناسب سواء لعرض هذا المبدأ أو للدفاع عنه، ولا يسعني سوى التعبير عن إيماني الشخصي بصحته. إن البدائل الممكنة الوحيدة إما أن يكون المحللون النفسيون مخطئين تماماً في مزاعمهم عن النشاط الجنسي لمرحلة الطفولة، أو أن تكون دوافع الكبت عند الكبار قوية وفاعلة بما يحجب عنهم رؤية علامات هذا النشاط من حولهم، كما يجزم أهل التحليل النفسي. وليس بمقدور كل من يتفحص كم الأدلة التي قدمت، في اعتقادي، أن يبقى طويلاً متردداً بين هذين البديلين.

أما جانب هذا الموضوع الذي يهمننا أكثر هنا فهو علاقة جنسية الطفولة هذه بأفراد الأسرة الآخرين، أو ما يطلق عليه ميول الزنا بالمحارم. إن كل طفل، طبقاً للتحليل النفسي، يمر بفترة خلال السنوات القلائل الأولى من عمره يكون تطوره محكوماً بالصراعات اللاواعية المتعلقة بهذه الميول، التي يعتمد قدر كبير من مستقبله على كيفية تغلبه عليها. حيث تُبنى حواجز قوية من الخوف والشعور بالذنب ضد الميول الخطرة والمحرمة، تشكل نواة ما سيصير فيما بعد الأخلاق والضمير والكثير من الدين. ولا أستطيع أن أصف هنا الطرق المعقدة التي تتم بها مصالحات أو تسويات، متنوعة، بين هاتين المجموعتين من القوى المتصارعة، والتي ينبثق منها الكثير من عقلنا الواعي؛ وما يهمننا الآن هو ما قد يسفر عنه هذا الصراع من نتائج أقل ارضاءً. أقصد بهذا بقايا الحالة البدائية، ما أسميته «الآثار الباقية» في موضوع متقدم من هذا البحث؛ وكما أشرت وقتها، فإن هذه الآثار تكاد تكون مترادفة تماماً مع الكثير من البيانات التي يدرسها علماء الفولكلور. والمجموعة النمطية أكثر من هذه الآثار هي تلك التي تتصل في بنيتها النفسية بالأعراض العصبية؛ كمحاولة تجنب الحظ السيئ عن طريق إشارة سحرية أو تمويذة أو تميمة، على سبيل المثال. كما أن هناك مجموعة طريفة تقع في الوسط ما بين هذه المجموعة النمطية والتحويلات العادية للدوافع البدائية إلى نشاطات يومية. هذه المجموعة الوسطى

يمكن أن نصفها، إجمالاً، بالفنية؛ وإن كان الجانب البارز للفانتازيا فيها يضعها جنباً إلى جنب مع المجموعة السابقة، فهي تتفصل عنها، مع هذا، باحترامها للواقع، ولدينا في مؤتمرها هذا عدة نماذج جذابة في موضوع الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية؛ غير أن ثمة موضوعين آخرين مألوفين أكثر لنا جميعاً في هذا المقام، هما الحوادث والعباب الأطفال. لقد ظن لوقت طويل أن هذين النشاطين المقصورين على الأطفال فيهما مما يخص حياة الكبار أكثر مما يبدو من النظرة الأولى، كما تم تبين ذلك بشكل جزئي. فمن الواضح، على سبيل المثال، أن بناء القلاع والدفاع عنها واستخدام الأقواس والسهام لابد وأن يكون منحدرًا تقليدياً من أزمنة كانت فيها هذه الأشياء نشاطات حياتية جادة للكبار، كما تظهر في بعض الحالات، كلعبة الطبيب^(١١)، والاهتمام بالعرائس، علاقة اللعب بالعالم الجنسي للكبار جليلة لا يخطئها المرء، وسيدعش الكثير منكم أن يعلم أن هناك مبرراً معقولاً لزعمنا بوجود عناصر جنسية، وبإمكانية تتبع آثارها في معظم اهتمامات الصغار هذه. هذا، وتلعب الرمزية دوراً أكبر في عقلية الأطفال منه في عقلية الكبار؛ كما أظهر التحليل النفسي الفعلي للأطفال أن ألعابهم، التي يبتكرونها بعفوية، أو التقليدية التي يقبلون عليها بشغف كبير، غالباً ما تكون تعبيراً رمزياً عن الجنسية الطفولية التي أشرت إليها سابقاً؛ ويصح القول نفسه بالنسبة للحوادث. دعوني أوضح ذلك بالمثال المألوف لنمط قصة الأمير - الضفدع^(١٢)، حيث ينجح الضفدع بتوسلاته المتكررة في الاقتراب أكثر من الفتاة العذراء حتى ينفك سحره في النهاية بهذا الاقتراب الشديد؛ حين تسمح له بمشاركتها في الفراش. نعرف من أحداث القصة أن الضفدع كان طيلة الوقت أميراً متنكراً. غير أنه علينا أن نضيف إلى هذا حقيقة أن الضفدع في اللاوعي رمز ثابت لعضو الذكورة من وجهة النظر النافرة أو المشمئزة؛ لذا يجب أن نكمل التفسير ونقول إن القصة تمثل تغلب الفتاة العذراء تدريجياً على نفورها من الاقتراب من هذا الجزء من الجسد.

ويسوقني هذا للإشارة إلى الدور الذي تلعبه الحيوانات في الفانتازيا، وفي ألعاب الأطفال وقصصهم، وفي القصص الخرافية، وأخيراً وليس آخراً، في الأحلام. فحقيقة أن هذه الحيوانات تثير دهشتنا بما تحمله من سمات بشرية مميزة، رغم ما نفرضه أحياناً من سلوكها، يجب أن يعد إشارة أو تلميحاً لمعناها الحقيقي. فهذا يعني، ببساطة، أنها تمثل مخلوقات بشرية بعينها، والوالدين غالباً، والأب على وجه

الخصوص، والأخوة والأخوات والأبناء في أحيان أقل، وتستجد هذا مذكوراً صراحة في الكثير من الحوادث، خذ مثلاً «الأخوة الأثنا عشرة» و«الغريان السبعة» إلخ (Grimm)، كما قد نجد تلميحات عرضية للدوافع التي هي خلف هذه التحولات، كما يتضح في المثالين المذكورين من سحر الأب لابنائه بدافع من غيرته من غرام إختهم بهم^(١٣). وجدير بالملاحظة أن تماهى الأب بالحيوان يجرى عادة أكثر تخفياً من غيره، إشارة إلى أن الأفكار المكبوتة عن الأب تقع في حالة مناظرة من الكف. هذا، ويمكننا في ذلك السياق الإستشهاد بالحيوانات التي لأنسابها أهمية خاصة؛ نظراً لوضوح الصلة بين موضوع تحقيق النسب وموضوع السلف أو السلالة. وهناك معتقدات عديدة عن إنحدار شعوب وقبائل من حيوانات بعينها، كما يقال عن إنحدار الإنجليز من الأحصنة. وما عبادة الأسلاف وما يحيط بهم من معتقدات سوى إحلال لمواقف مشابهة تجاه الأب.

والحيوانات هنا يمكن، بالطبع، أن تكون حقيقية أو خيالية، كوحيد القرن* والتنين.. إلخ، حيث تشير الخيالية منها إلى درجة أعلى من إخفاء الفكرة المكبوتة؛ لأن السبب وراء التخفي، أو التنكير، هو الكبت بالتأكيد، ولو تسال المرء لماذا يتحتم ألا يظهر الأشخاص المقصودون في القصة أو في الحلم، فسجد الإجابة - التي يحصل عليها بدراسة البيانات - واحدة دائماً؛ إن احتواء الفكرة، التي ولدت للفانتازيا، على عناصر غير مقبولة بالنسبة للوعي يجعله لا يسمح لها بالخروج إلا إذا تم تعديلها في شكل لا يمكن التعرف عليها فيه، وتتنوع هذه العناصر ولكنها تنقسم في النهاية إلى طائفتين، العدائية والجنسية، لا ثالث لهما في حدود علمي؛ ومن الجلي عدم توافق هذه الاتجاهات مع الولاء المفروض للأسرة.

وتذكرنا هذه الحيوانات البشرية بشخصيات أخرى من شخصيات الفانتازيا، العمالقة والأقزام والجنيات والأشباح، التي يمكن قول الكثير عن أي منها. ثمة إدراك عام الآن أن مفهوم العمالقة، بغبانهم وسلوكياتهم الخرقاء ومواقفهم المتباينة من الطيبة إلى افتراس الأطفال كالغيلان، هو انعكاس لأفكار الأطفال المتباينة عن الكبار، خاصة الوالدين؛ والقول نفسه قد يصح فيما يتعلق بالغزى الجنسي للمهرجين والأقزام الذين يعتبر ثامبكن ورامبلستلتسكن أمثلة نمطية لهم. أما فكرة الأشباح فقد اجتذبت، بالطبيعة، إهتماماً أكبر من جانب علماء الفولكلور؛ وهانذا أكرر التأكيد على أن نفعاً كبيراً سينتج عن التعاون بين عملهم وعمل التحليل النفسي.

بديهي أننا في دراستنا للأشباح (والظواهر الروحية المتصلة بها) سرعان ما سنصل إلى حد فاصل إذا اقتصرنا الدراسة على الجوانب الموضوعية المحضة دون وضع الحالة الذاتية للشهود في الاعتبار. غير أننا في مثل هذه الدراسات ليس بمقدورنا التمييز بين الأدوار التي يلعبها العالم الداخلي والعالم الخارجي طالما نعني، وكما هو الحال دائماً تقريباً، بالآخر منهما فحسب. إن التحليل النفسي معنى، بالطبيعة، بالمشكلة السابقة، وفي كثير من الأحيان يتحتم عليه البحث في ظاهرة الخوف من الأشباح والرغبة في رؤيتها وما إلى ذلك. وبعد حل تعقيدات الحالات العقلية المرضية في هذه الناحية وعلاجها صار يمكننا أن نقول شيئاً مؤكداً عن نشأتها ومعناها، وهناك قدر كبير من الأدلة قد تراكم مؤمداً أن هذا الموضوع، موضوع الأشباح، يتعلق جوهرياً برغبات الموت اللاواعية تجاه أحد الوالدين أو كليهما.

بعد هذه السياحة الواسعة، دعونا نرجع إلى المسألتين اللتين أشرتُهما في جزء سابق من هذا البحث؛ مسألة الحظ، ومسألة العلة في شغل الرمزية الجنسية تلك المساحة التي تفوق تقديرنا في العمليات اللاواعية التي تنحدر منها الآثار الباقية في الفولكلور. ومن اللافت للنظر أن المسألتين تجيب عليهما إجابة واحدة فعلياً. فالموضوعان كلاهما يتعاملان مع مخاوف ورغبات معينة يرجع تاريخها إلى مرحلة، لها صعوباتها الخاصة في عملية التطور، يمر بها كل إنسان وينسأها، فلا تتوفر معرفة واعية بها. إنه الاكتشاف البارز المرقون باسم «فرويد»... إن كل طفل يمر بمرحلة ارتباط عنيف بإشتهاء المحارم تترك أثراً لا يمحي على مجمل تطوره اللاحق. ويرتبط بهذه المرحلة تكون ردى فعل لا يتغيران، الخوف والكراهية، ثم بعد ذلك مباشرة الشعور بالذنب، والرعب من العقاب، كشيء مميز غير الخوف العادي من العقاب أو العدوة، يقتزن دائماً في اللاوعي بهذه الفكرة الأولية، بصرف النظر عن السياق الذي يظهر فيه في الوعي. إن الإحساس بالخطيئة يولد مرتبطاً بالرغبات الجنسية تجاه الأهل، والخطيئة إجمالاً يفهمها اللاوعي كسلوك جنسي تجاه المحارم، ولذا يبقى الذنب والعقاب الأخلاقي طوال العمر مجدولاً جديلاً لا تنحل مع هذه الأفكار الأولية. بل إن تعبير incest ذاته [إشتهاء المحارم، الزنا بالمحارم، النشاط الجنسي تجاه الأسرة] مشتق من كلمة سنسكريتية تشير إلى «غير مهذب»، «غير معاقب». ومن تفرعات الموضوع الملحوظة الطريقة التي يمتد بها مفهوم العقاب في اللاوعي إلى مفهوم سوء الحظ بشكل عام. وسنجد اللاهوت المسيحي هنا، كما في موضوعات أخرى كثيرة، يتبع عن قرب النمط

الأولى الخاص باللاوعي، حيث يعتبر، هو الآخر، المصائب التي تحل بالبشر عقاباً إلهياً على خطاياهم. النتيجة العملية الطبيعية لكل هذا هي أن الفرد سيميل، بشكل متناسب مع حجم معاناته للتغلب على هذه المرحلة المبكرة في تطوره، إلى النظر إلى مصائب الحياة كما لو كانت عقاباً على الخطيئة؛ وسيسعى لاتقانها بطرق قد تكون ذات طبيعة سحرية محضة، أو بالالتجاء إلى شكل الكفارة والتضحية الديني.

النقطة التالية، أن العقاب على الخطيئة يظل دائماً نفس العقاب في اللاوعي، يتخذ شكل القصص، أو العين بالعين، أي الحرمان من القدرة الجنسية، حيث يعبر عنه عند الرجال بالعجز - الذي يعد المعادل الواعي للخصى في اللاوعي - وعند النساء بالعقم. وغالباً ما يجد ذلك تعبيراً واعياً مباشراً، كما في الخرافات والممارسات، التي لا حصر لها، المتعلقة بالخصوبة والعقم من ناحية، والخوف المتعدد الجوانب مما كان يطلق عليه «الربط» من ناحية أخرى. ومع هذا فالتعبير عن المخاوف والأعمال الدفاعية يتم عادة بأشكال رمزية متنوعة بحاجة إلى التفسير أولاً ليتضح معناها. كما أن سوء الصحة والموت يعدان إثنتين من الموضوعات العريضة في هذا الصدد، اللذين من الطبيعي أن يشغلا هذا الحيز إذا تأمل المرء ما يزنان في ميزان مصائب البشر. ولقد أشرت في بحث^(١٤) مشابه أن الاهتمام المفرط بالصحة لدرجة الإصابة بوسواس المرض، وكذا الخوف من الموت، يتضح دائماً عند دراستيهما أنهما تجليات للإحساس اللاواعي بالذنب، مقروناً بالخوف من العقاب بالعجز الجنسي.

وأصل أخيراً إلى ما أظنه النقطة الأكثر طرافة في كل هذا الموضوع المعقد، وهي أنه مثلما يتخذ العقاب على السلوك الجنسي المحرم [تجاه الأهل] دائماً شكل القصص، يمنع النشاط الجنسي، فإن الأعمال المقصود منها إبعاد الشر تسعى إلى الوصول إلى غايتها عن طريق نفس مبدأ القصص، أو ما يفضل أن نسميه هنا مبدأ المعالجة المثلية [التداوى بمسبب الداء ذاته]. والفكرة الضمنية في هذا كأنها نوع من تمنى الشخص امتلاك الشجاعة ليثبت لنفسه قدرته على ارتكاب الجنس مع المحارم، رمزياً بالطبع، دون العقاب المخيف المترتب على ذلك؛ حيث يمثل هذا الإفلات من العقاب أفضل شكل للثقة في مواجهة مخاوفه. هذا هو السبب في ذلك الدور المذهل الذي تلعبه الرمزية الجنسية في التقاليد والمعتقدات المشكلة لمعظم الفولكلور. وكما أشرت آنفاً، من الخطأ والسطحية اعتبار هذه الاكتشافات مجرد شواهد على

لو أن هذا المؤتمر كان مخصصاً كلية لموضوع العلاقة بين التحليل النفسى والفولكلور فما كان ليقدّر على معالجة شئ غير أطراف هذا الموضوع الشاسع. لقد أشرت بإيجاز، وابتسار ربما، إلى ما اعتبره بضعا من النقاط الأكثر حيوية فى هذا المقام، آملاً فى أن يكون التعاون فى المستقبل بين العاملين فى هذين المجالين، المختلفين ظاهرياً، عائداً بالنفع على الجانبين.

دوافع شهوانية. فهى ظواهر تملئها الرغبة فى تحرير الشخصية من الشعور بالذنب، ومن مخاطر العقاب والمصائب، وللإبقاء هكذا على القدرة الجنسية والخصوبة الفطريتين، وباختصار لضمان السعادة. لدينا الآن التفسير للكيفية التى تشير بها فكرة اشتهاء المحارم إلى الحد الأقصى للخطر وللأمان كليهما. هذا هو السبب فى أن نفس الفعل، نفس الشئ، نفس المعتقد، يمكنه فى لحظة ما أو موضع ما أن يمثل حسن الحظ وفى لحظة أخرى أو موضع آخر سوء الحظ.

١ - G. L. Gomme، الفولكلور، الجزء الرابع، ص ٦.

٢ - Edward Clodd، الفولكلور، الجزء السادس، ص ٧٥.

٣ - A.R. Wright، الفولكلور، الجزء الثامن والثلاثون، ص ٢٤.

٤ - يؤكد المحللون النفسيون أن الرقم ثلاثة يرتبط رمزياً بعضو الذكورة، انظر Freud مقدمة عامة للتحليل النفسى (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ١٧١، والطريف فى هذا التفسير أن الجماعة الشعبية توصلت إليه، صواباً كان أو خطأ، قبل فرويد بزمن طويل. وعلى سبيل المثال، يفيد Curt wachsmuth فى Das alte Griechenland im neun (بون، ١٨٩٤) ص ٨٠، رقم ٢٤، إن الرقم ثلاثة يقترب عند اليونان المحدثين بعضو الذكورة مع الخصيتين. لمزيد من إستيضاح أهمية الرقم ثلاثة فى الفولكلور، انظر قانون الثلاثة عند Olrik، فى مقاله «القوانين المحمية للقصة الشعبى».

٥ - G. L. Gomme، الفولكلور كعلم تاريخى (١٩٠٨)، ص ٢٧٦.

٦ - انظر Freud، «اللاوعى». أبحاث مختارة، الجزء الرابع، الفصل الخامس (١٩٢٥).

٧ - انظر، «نظرية الرمزية»، الفصل الثامن من أبحاث فى التحليل النفسى، للمؤلف.

٨ - «المغزى الرمزى للملح فى الفولكلور والخرافة»، الفصل الرابع من كتابي: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي» (١٩٢٣). [هذا المقال الرائع من الضروري أن يقرأه كل من يهتم جدياً بالدراسة النفسية للفولكلور. وهو موجود بالطبعة الجديدة، Jones، مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي، الفصل الثانى: مقالات فى الفولكلور والأنثروبولوجيا والدين (لندن، ١٩٥١)، ص ٢٢ - ١٠٩. المحرر].

٩ - Fuss-und Schuh - Symbolik und Erotik، Aigremont (١٩٠٩)، ص ٥٤.

١٠ - Gomme، المصدر نفسه، ص ٢٨.

١١ - تتكون لعبة الطبيب من طفل يقوم بأداء هذا الدور فاحصاً زميله الذى يقوم بدور المريض. والطبيب بالنسبة للأطفال يبدو وكأنه الشخص الوحيد الذى له مطلق الحق فى الكشف عن كافة أجزاء جسد من يريد - المحرر.

١٢ - هى القصة الأولى فى مجموعة Grimm، وتقابل طراز القص رقم ٤٤٠ عن Aarne-Thompson، الملك الضفدع أو هنرى الحديدى - المحرر.

١٣ - طراز القص رقم ٤٥١ عند Aarne-Thompson، الفتاة التى تبحث عن إخوتها - المحرر.

* حيوان خرافى له جسم حصان وذيل أسد وقرن واحد يتوسط جبهته - المترجم.

١٤ - التحليل النفسى والأنثروبولوجيا، The Journal of Royal Anthropological Institute، الجزء ٥٤ (١٩٢٤).

بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة

د. جهاد داود

هناك أشياء كثيرة تشير إلى الاحتمال بأن هذا الثراء في الآلات الموسيقية يرجع الفضل فيه إلى حضارتين قديمتين، إحداهما الحضارة المصرية القديمة^(١). ولعل هذا هو أحد الأسباب التي دفعت كثيراً من الباحثين إلى الاهتمام بالموسيقى المصرية القديمة^(٢). وقد ساعد على ذلك وجود العديد من الآلات الموسيقية الفرعونية في مقابر قدماء المصريين، وكذا النقوش العديدة على جدران المعابد المصرية وأوراق البردى، بسبب اعتقاد قدماء المصريين بالحياة الأخرى، مما دفعهم لوضع كل ما يحتاجه المتوفى في حياته الأخرى من أدوات، من ضمنها بالطبع الآلات الموسيقية، وأيضاً بسبب الطقس الحار والجاف الذي حفظ هذه الأدوات من عوامل التعرية المختلفة.

ونعتقد أن التأثير الجذري على الموسيقى المصرية القديمة بدأ مع ظهور الإسلام ودخول العرب لمصر خلال القرن السابع الميلادي، ودخول القبائل العربية في صميم الحياة المحلية وصبغ الحياة المصرية بالصبغة العربية.

إن موسيقانا الشعبية المصرية اليوم هي ثقافة شعبية تولدت نتيجة تعريب مصر، لها جذورها المصرية القديمة، ولها أيضاً جذورها القبطية، وتحمل في الوقت نفسه روحها وطابعها وملامحها الخاصة المتميزة^(٣).

إن علم الآلات الموسيقية لا يهدف فقط لمعرفة تاريخ الآلات الموسيقية أو وصفها وصفاً دقيقاً، بل يهدف إلى معرفة أكثر المعلومات دقة حول موسيقى الشعوب المختلفة^(٤). فإذا كنا

ومع ظهور المسيحية في مصر خلال القرن الأول الميلادي وبدايات التأثير الثقافي والحضاري اليوناني والروماني، ومن بعدهم، وفي فترات لاحقة، التأثيرات العربية والتركية، إلا أن أقباط مصر بلا شك قد حافظوا على كثير من ملامح الشخصية المصرية القديمة. وبرغم انحصار اللغة القبطية في الأديرة والكنائس تدريجياً منذ القرن التاسع الميلادي وجد من يكتب بحروفها حتى القرن الثامن عشر، وعاشت على السنة نفر قليل من الناس حتى القرن التاسع عشر^(٥). إلا أن الغناء القبطي مازال يؤدي حتى اليوم خلال القداسات والصلوات والأعياد المختلفة، وبالتالي هناك أمل كبير في أن يكون هذا الغناء قد حفظ لنا بعضاً من ملامح الغناء المصري القديم^(٦).

السويس، حيث تدل الشواهد على قدومها من أثيوبيا عن طريق ساحل البحر الأحمر.

٤ - بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسي بدون النصف تون^(٨) في موسيقاهم، إلا أن الموسيقى الشعبية المصرية تستخدم الآن المقامات العربية بشكل واضح.

٥ - بينما كانت الموسيقى تحتل مكانة رئيسية في أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين، وبينما تحتل الموسيقى نفس المكانة عند أقباط مصر، إلا أنها تحتل مكانة هامشية في أداء الشعائر الدينية الإسلامية.

٦ - إن الموسيقى المصرية القديمة التي وصلت إلينا كانت تمثل في حقيقة الأمر الطبقة العليا في المجتمع المصرى القديم، والتي بنيت من أجلها المعابد والقبور، والتي حفظت من أجلها الأدوات التي ستستخدمها في الحياة الأخرى، والتي دونت حياتها وتاريخها على جدران تلك المعابد والقبور، بالإضافة إلى استخدام المعادن الثمينة في صناعة بعض الآلات الموسيقية^(٩)، وكذلك استخدام أمهر الفنانين في تصميم وزخرفة وتلوين تلك الآلات. ونعتقد أنه لا بد وأن تكون هناك ثقافة موسيقية أخرى كانت تختص بالطبقات الدنيا في المجتمع المصرى القديم ولا نعرف عنها شيئاً، بينما تختص الموسيقى الشعبية المصرية الآن بالطبقات الدنيا في المجتمع المصرى الحديث، والتي تستخدم الخامات البيئية الرخيصة في صناعة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، غير مهتمة على الإطلاق بالزخرفة أو التلوين إلا في أبسط أشكالهما.

نرغب في معرفة المزيد حول الموسيقى المصرية القديمة فليس أمامنا سوى الآلات الموسيقية المصرية القديمة لنقوم بدراستها، فالموسيقى القبطية والموسيقى العربية مازالت موجودة حتى اليوم، وكذلك أيضاً الموسيقى الشعبية المصرية، بينما اختفت تماماً الموسيقى المصرية القديمة.

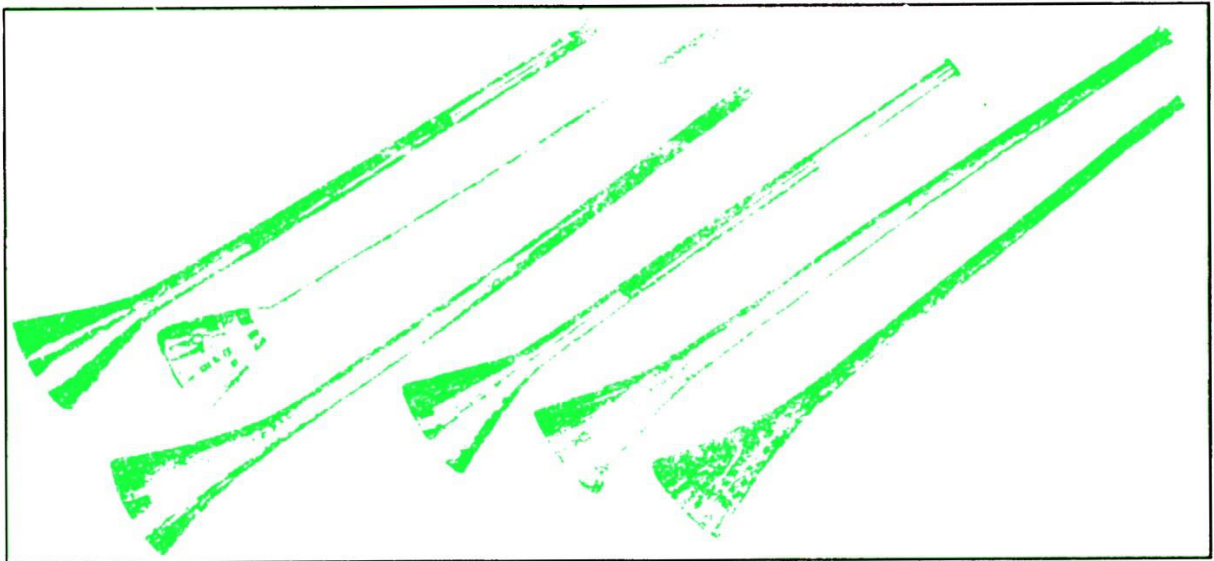
إن مجالنا هنا هو البحث عن بعض العناصر الموسيقية المشتركة بين الموسيقى المصرية القديمة من جانب والموسيقى القبطية والشعبية المصرية من جانب آخر، من خلال الآلات الموسيقية أساساً، بهدف المزيد من المعلومات حول الموسيقى المصرية القديمة.

ولقد قمنا في دراسة سابقة بالمقارنة بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية، وأثبتت الدراسة وجود علاقة وثيقة بينها، وكذلك أيضاً وجود كثير من أوجه الاختلاف، بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة تماماً^(٧). ونستطيع أن نوجز أهم هذه الاختلافات فيما يلي:

١ - اندثار آلة السيستروم تماماً في الحياة الموسيقية الشعبية المصرية، بينما كانت تعتبر من أهم الآلات الموسيقية في مصر القديمة، ومن أكثرها انتشاراً.

٢ - اندثار الهارب المصرى القديم والذي يعتبر أحد الملامح الرئيسية في الموسيقى المصرية القديمة.

٣ - اختفاء القيثارة المصرية القديمة من الحياة الموسيقية الشعبية المصرية باستثناء منطقة النوبة على الحدود الجنوبية لمصر، ومنطقة الساحل الشرقى لقناة



الترومبيت المصرى القديم الذى وجد فى مقابر «توت عنخ آمون»

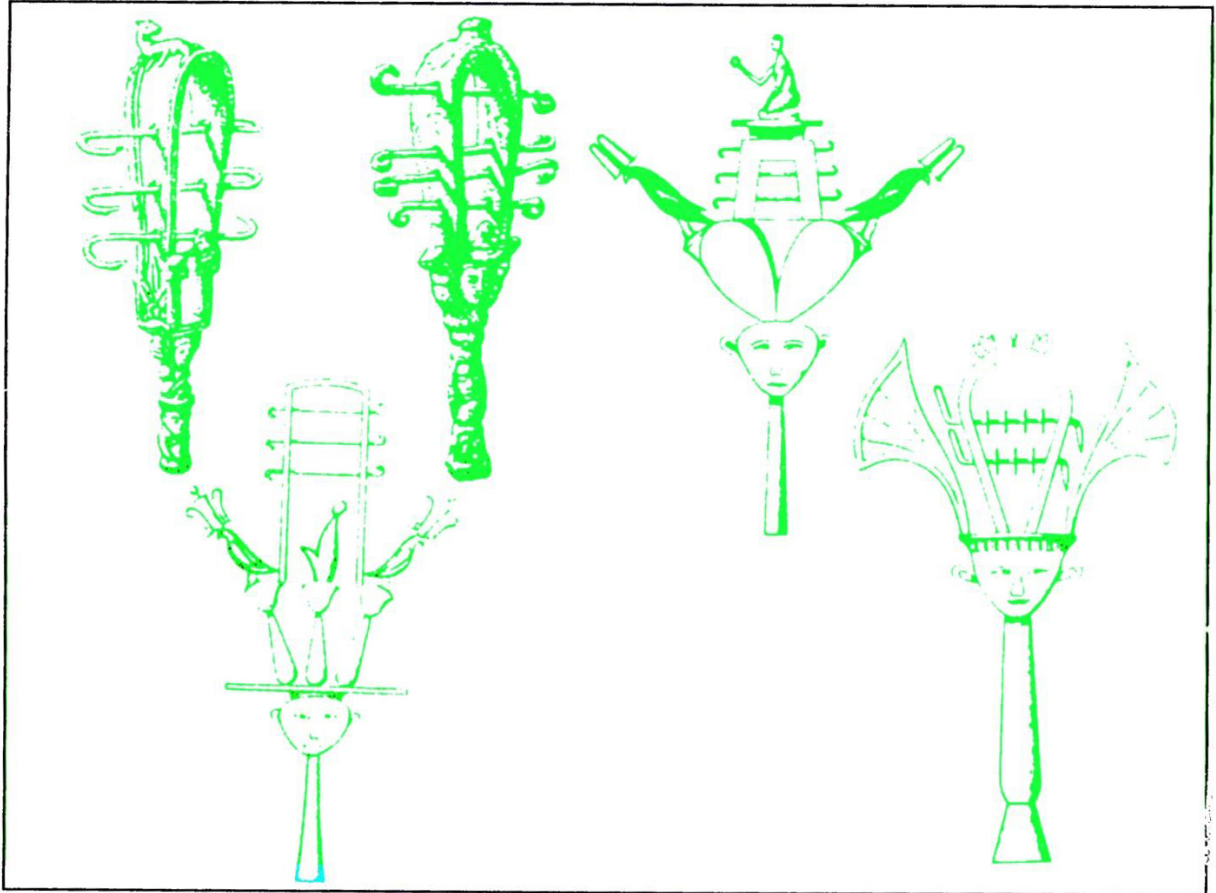
أما الشكل الآخر الذى عرف فى مصر القديمة فكان يأخذ شكل حدوة حصان، وكان مقبضه يزین أيضاً برأس الإلهة إیزیس، وكان يزین إطاره بأشكال مختلفة كالطيور أو زهور اللوتس المصرية المعروفة.

لقد كان السيستروم المصرى القديم يستخدم فى أداء الشعائر الدينية من كهنة وكاهنات مصر. ولنا أن نتخيل أنه مع دخول المسيحية لمصر تغيرت الشعائر الدينية المصرية القديمة، وحلت محلها الطقوس القبطية المختلفة، مما يمكن أن يكون هو السبب فى اندثار تلك الآلة من التراث الموسيقى المصرى.

ومما لا شك فيه أن السيستروم المصرى قد انتقل من مصر إلى أثيوبيا عبر العلاقة الوثيقة والقديمة بينهما، ومما يلفت النظر أن فيلوتو^(١١)، عندما حدثنا عن الموسيقى الأثيوبية فى مصر، حدثنا بشكل خاص عن الموسيقى الدينية الأثيوبية، والغناء الدينى الأثيوبى الذى كان يؤديه القسس الأثيوبيون، هذا بالإضافة إلى أن الكثير من المراجع العلمية الأخرى يحدثنا عن تلك العلاقة المصرية - الأثيوبية^(١٢).

وقبل أن نستطرد فى مناقشة هذه النقاط السابقة نريد أن نوضح أن العلاقات المصرية - الأفريقية تمتد منذ أقدم العصور، وأن الامتداد الطبيعى لمصر جنوباً؛ حيث توجد منابع النيل مصدر الحياة الرئيسى للمصريين، وبالتالي فإننا يجب أن ننظر بعين ثاقبة نحو العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة.

عرفت الموسيقى المصرية القديمة شكلين من الآلة السيستروم إحداهما، كما يقول زاكس: إنه لم يظهر إلا فى مصر، وهو المعروف بالسيستروم المقدس^(١٠). وهو الذى يستخدم خلال أداء الشعائر الدينية فى عبادة الإله هاتور وإيزيس فيما بعد، وكان عبارة عن مقبض ينتهى بمنحنى يأخذ شكل رأس الإله هاتور، التى تحولت فيما بعد إلى رأس إيزيس، ويحمل هذا المقبض إطار ثقيل يأخذ هيئة مدخل معبد صغير، وكانت القضبان الممتدة خلال المقبض، والتى تحمل قطعاً معدنية صغيرة لإصدار الصوت عند الاهتزاز، تأخذ فى بعض الأحيان شكل رأس وذيل الثعبان المقدس، وقد يجلس حورس فوق هذا الإطار. وكل هذه الأشكال رموز لقدرة الآلهة على الإنقاذ والعقاب والثواب.



أشكال من السيستروم المقدس المصرى القديم

عرفت مصر الشكلين الرئيسيين لآلة الهارب:

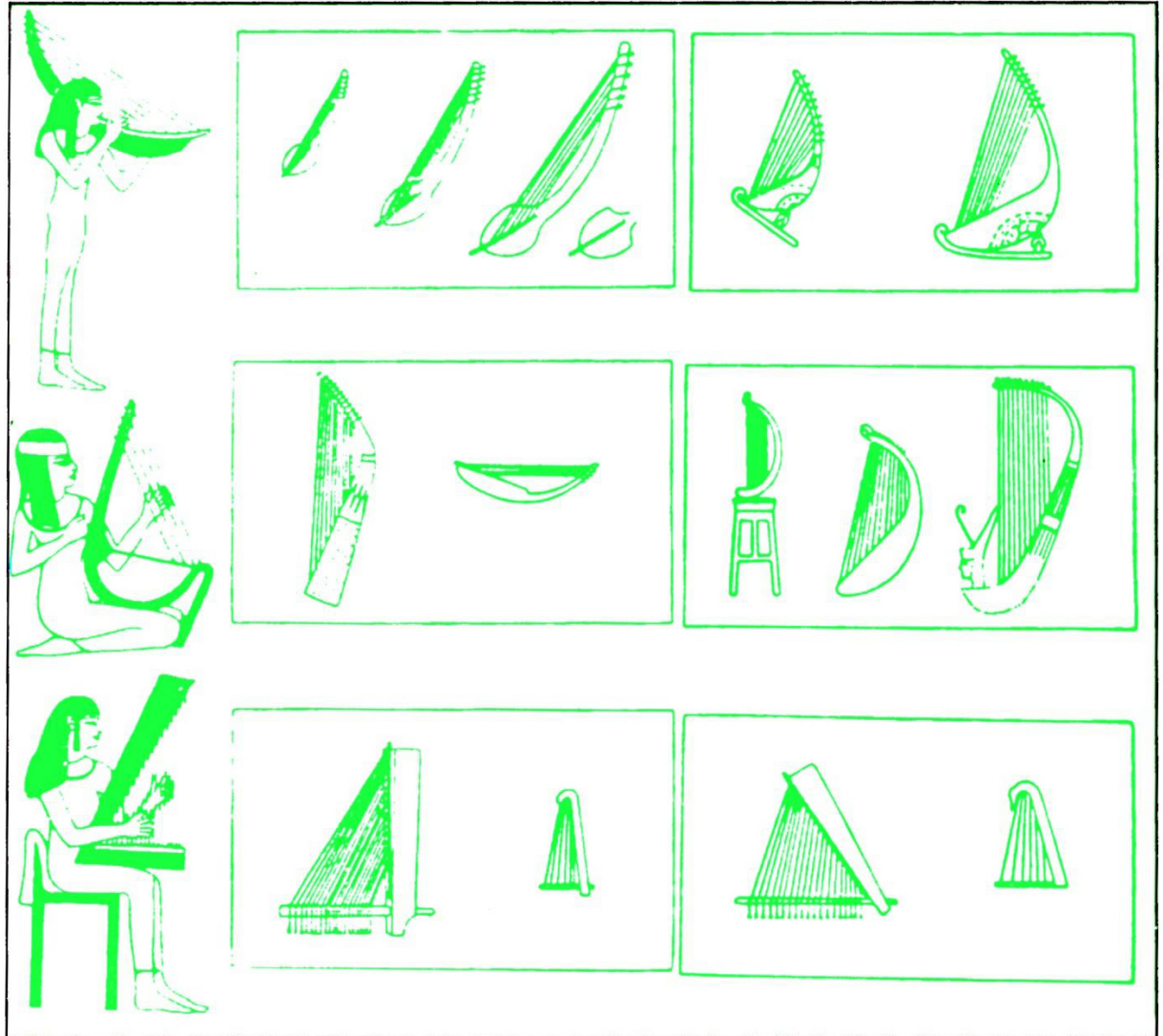
* الهارب المقوس بأشكاله المختلفة، الكبير والكثفى.

* الهارب الزاوى بأشكال وزوايا مختلفة.

وقد كانت آلة الهارب المصرية القديمة آلة أساسية فى الفرقة الموسيقية المصرية المصاحبة للغناء والرقص، وفى موسيقى الشعائر الدينية ومختلف المناسبات، وتراوح عدد أوتارها من ثلاثة أوتار وحتى أكثر من عشرين وتراً، وقد اهتم المصريون القدماء بصناعتها وزخرفتها والكتابة عليها، وكانت تحلى بالمعادن الثمينة لما لها من قيمة كبيرة فى قلوب المصريين القدماء. ولعل آلة الهارب المصرية القديمة هى أكثر الآلات التى اهتم بها الباحثون، فهى بلا شك رمز هام من رموز الحضارة المصرية القديمة^(١٤).

ومما يلفت النظر أيضاً أن السيستروم الأثيوبى يتميز بأن إطاره مستطيل وقريب الشبه بالسيستروم المقدس الذى عرفته مصر، والذي يقصر زاكس نشأته على مصر وحدها، وأنه يستخدم فى الغناء الدينى الكنسى القبطى الأثيوبى، بالإضافة إلى أن الكنيسة الأثيوبية تدين بالولاء للكنيسة المصرية القبطية الأم.

وقد عرف السيستروم بأشكال مختلفة فى غرب أفريقيا، وتطابقت بعض أشكاله مع سيستروم الكنيسة الأثيوبية، ومما يلفت النظر هنا أن السيستروم المعروف فى كيسانى فى غينيا، على سبيل المثال، يستخدم فى أداء بعض الشعائر الدينية المرتبطة بدورة الحياة لمصاحبة الرقص والمواكب^(١٣).



أشكال من الهارب المصرى القديم

جاءت الكنارة إلى مصر خلال الدولة الوسطى مع جماعات القنانة الذين جاءوا إلى مصر، وبرغم انتشارها خلال الدولة الحديثة إلا أنها لم تكن أبداً شائعة في مصر، ولا شك أنها تأثرت بالقيثارة اليونانية القديمة، وكانت أوتارها تضبط بطريقة خماسية حتى لو زادت أوتارها عن خمسة أوتار^(١٧). وما زالت هذه الآلة موجودة في النوبة - جنوب مصر - ويوجد منها نوع آخر على الساحل الشرقي لقناة السويس، ولا عجب في أن الشكلين يحتويان على خمسة أوتار، وإن اختلفت طريقة ضبطهما.

وحيث إن منطقة شرق أفريقيا بالذات أكثر المناطق التي تأثرت بالحضارة المصرية، فلا عجب أن تتواجد هذه الآلة خاصة في أثيوبيا. ومن اللافت للنظر أن الباجانا الأثيوبية والتي تختص بالطبقة الأرستقراطية ورجال الدين يأخذ صندوقها المصوت شكلاً مشابهاً لأحد أشكال الكنارة المصرية القديمة^(١٨).

وقد يكون غريباً أن تندثر هذه الآلة تماماً من التراث الموسيقى الشعبى المصرى، بل ولا يوجد لها أى أثر حتى فى الموسيقى العربية. ولعل هذا يدفعنا إلى البحث عنها فى الامتداد الطبيعى لمصر، والذى سبق وأن ذكرناه.

إن الهارب ينتشر فى أفريقيا بشكل كبير وينوعه المقدس والزواى، وتتراوح أوتاره ما بين الثلاثة أوتار والتسعة أوتار، فنجد فى صحراء غرب أفريقيا - فى غينيا والنيجر وشمال نيجيريا والكاميرون وتشاد والجابون، وكذلك أيضا نجد الهارب المقوس بكثرة فى شرق أفريقيا - فى أوغندا وكينيا وغير ذلك من البلدان^(١٩).

والسؤال الذى يجب أن نجيب عليه هو من أين نشأت كل هذه النماذج المختلفة، وهل لها علاقة بالهارب المصرى القديم؟

نحن نعتقد بذلك، حيث ان الشواهد الكثيرة والمؤكدة والواضحة تثبت أن الثقافة الافريقية تمتد أصولها للحضارة المصرية القديمة^(٢٠).



كما لها اليوم نفس الدور، بل قد يكون أكثر أهمية، بالنسبة للموسيقى الأفريقية^(١٩).

* * *

وبالإضافة إلى ما سبق فإن الطبول التي عرفت في مصر القديمة بكل أشكالها المختلفة موجودة في قارة أفريقيا، ولا شك أنه كان لها دوراً هاماً في الموسيقى المصرية القديمة،



لقد قسم لنا مريام^(٢١) أفريقيا إلى أربع مناطق موسيقية مختلفة، وهذه الأجزاء تشكل الكيان الموسيقى الأفريقي.

- خوى - سان (بوشمن وهو تنقوش).
- شرق أفريقيا.
- وسط أفريقيا (منطقة الكنفو أساساً).
- الساحل الغربي.

بالإضافة إلى عدة أجزاء أخرى في شمال القارة، والتي تأثرت تأثراً مباشراً بالثقافة العربية الإسلامية.

ومن المؤكد أن شرق أفريقيا وقع تحت التأثير الإسلامي لعدة قرون، وأن منطقة خوى - سان الموسيقية تشابه إلى حد كبير شرق أفريقيا برغم انتهاء الموسيقى الأيسط، وفي الوقت نفسه لها خصائص غنائية مشابهة للجيمى في وسط أفريقيا^(٢٢)، يدفعنا ذلك إلى التأكيد على التأثير المستمر بين كل مناطق أفريقيا المختلفة، وبالتالي التأكيد على العلاقة الموسيقية المصرية - الأفريقية المستمرة والقديمة.

فهل تكمن الموسيقى المصرية القديمة في مكان ما في هذه القارة الواسعة؟

إذا كانت الشواهد تدل على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون سلماً خماسياً بدون نصف تون، فإن هناك أشكالاً متعددة من السلالم الخماسية مازالت تستخدم في أفريقيا اليوم.

بينما كانت الموسيقى المصرية القديمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأداء الشعائر الدينية، فإن الموسيقى الأفريقية ترتبط ارتباطاً وثيقاً أيضاً بأداء الشعائر الدينية والمعتقدات المختلفة.

هناك العديد من العناصر الموسيقية العربية نجدها اليوم في الموسيقى الأفريقية في مناطق متعددة نذكر منها الغناء المتشابه والمنوفونية والحليات المميزة والإيقاعات غير المنتظمة والمسافات الموسيقية الصغيرة^(٢٣). ولا بد وأن تكون كل هذه العناصر قد مرت عبر مصر مما يؤكد وجود التأثير المصرى المستمر على الموسيقى الأفريقية، والذي لا بد وأن يكون له جذوراً منذ أقدم العصور.

الهوامش :

- (١) Jaap Kunst: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff. The Hague, 1974, p. 63.
- (٢) انظر قائمة المراجع حول الموسيقى المصرية القديمة.
- (٣) زكى شنودة : تاريخ الأقباط، القاهرة، ص ١٧.
- (٤) Curt Sachs: The rise of music in the ancient world east and west, and New York, 1943, p. 96.
- (٥) رشدي صالح: الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧١، ص ٥٠.
- (٦) لمزيد من التفاصيل انظر منهج دراسة الآلات الموسيقية لمانتل هود
- (٧) جهاد داود : دراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ودراسة مقارنة بينها وبين الآلات الموسيقية المصرية القديمة، رسالة دكتوراه، صوفيا ١٩٧٩.
- (٨) كورت زاكس : المرجع السابق، ص ٦٤ وما بعدها.
- (٩) وجدت آلات كثيرة مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز، ولعل أشهرها الترومبيت المصرى القديم الذى وجد فى مقابر توت عنخ آمون عام ١٩٢٦.
- (١٠) Curt Sachs: The History of musical instruments, London, 1942, p. 89.
- (١١) العالم الموسيقى الفرنسى الشهير الذى كتب حول الموسيقى فى كتاب وصف مصر خلال الحملة الفرنسية ١٧٩٨، انظر وصف مصر، الترجمة العربية لزهير الشايب، الجزء الثامن، القاهرة، ١٩٨٣.
- (١٢) انظر على سبيل المثال :
- (١٣) كيتيا : المرجع السابق ص ٩٢.
- (١٤) انظر قائمة المراجع الخاصة بالموسيقى المصرية القديمة، وسوف نكتفى بعرض بعض نماذج آلة الهارب القديمة.
- (١٥) كيتيا : المرجع السابق، ص ١٠٤.
- (١٦) Bruno Nettl: Music in primitive culture, U. S. A., 1972, p. 122.
- (١٧) كورت زاكس : المرجع السابق ص ١٠٠.
- (١٨) قارن بين الصور المرفقة.
- (١٩) سوف نكتفى بعرض بعض صور مجموعة آلات المبرانو فون المصرية القديمة.
- (٢٠) برونوتل : المرجع السابق ص ١٢٢.
- (٢١) A. P. Merriam, African music, U. S. A., 1958.
- (٢٢) Bruno Nettl, Folk and Traditional Music of the Western Continents, U. S. A., 1965.

الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكلى الشعبى

د. هانى إبراهيم جابر

للفكر الفنى التشكلى بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية على وجه التخصيص، تقليد ثابت هو التقليل من أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية. إلى جانب ذلك التقليل من أهمية أثر الخيال عند المبدعين الشعبيين، كمصدر من مصادر التميز الموضوعى والبنائى بخصائصهما، على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى. ولقد برهنت أغلب الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين من أصحاب ذلك التقليد، والذين استلهموا بعض العناصر التشكيلية الشعبية من تصورها التقليدى والمتوارث، ووظفوها داخل نسيج الفعل الجمالى المتفرد والذاتى على ذلك المعنى. وهؤلاء الفنانون جميعاً هم الذين يفرقون بين الفعل الجمالى الشعبى كشكل فقط، وبين خلفيته الموضوعية كفكر دافع له، والتي هى بمثابة الإدراك الشعبى للعمل الفنى وما يفصح عنه من وراء الشكل الجمالى له. مفترضين مع هذا أن ذلك الإدراك يملأ الإحساس الشعبى بإنعكاسات فطرية لا واعية تجاه الأعمال الفنية، وأن هذا النتاج الفنى فيه ما هو إلا مجرد نسخ عن صور تقليدية صنعها السلف للفنانين الشعبيين، ويقوم الآخرون بمحاكاتها شكلاً.

متجدداً على العمل الفنى الشعبى، ليس سوى صورة متبقية أو متتالية من آثار صور الماضى ظلت متعلقة فى ذهن صاحبها الفنان والمتلقى فى ذات الوقت من الشعبيين، حتى جاء الوقت لتصاغ مرة ثانية وثالثة وإلى آخر الذى بالمصادفة وحدها. ذلك الاتجاه أوحى لهؤلاء الفنانين بما يعرف بالشكلية فى الفن التشكلى الشعبى على حساب الموضوعية ودور الفكر والخيال عنهما، وأشار إلى أن النتاج

وهكذا يحصر الفنانون الكلاسيون والمجددون منهم دور الفكر فى زاوية ضيقة داخل عينة التقليد فقط، دون أن يكون للفكر موقعاً مؤثراً على بناء العمل الفنى، وبالتالي يصبح لتأثير الخيال دوراً ثانوياً، ودون أن يكون للإبداع الشعبى خياله الخصيب المتمكن من طرح فكرة موضوعية ومن ورائها أفكار متتالية، وبالتالي تنبع صور جمالية متعاقبة ومتنوعة. ويضيفون أن الإحساس الذى ينعكس لدينا بأن هناك شكلاً

الفنى الشعبى ظاهرة تشكيلية تتضمن نواح جمالية دون أن يكون للفكر وللخيال معا آثار على الصياغة الفنية.

ولكن إلى جانب ذلك، هناك من الفنانين الواعين بالفن الشعبى من سبق لهم وأن تمكنوا من الكشف بأعمالهم الفنية المستلهمة من هذا الفن، أسلوباً وفكراً وجمالاً يحتضن الظاهرة الإبداعية الشعبية، بالإضافة إلى اقتناعهم بأن هناك أبعاداً أخرى للإبداع الفنى الشعبى لا تتوافر عند الكثيرين من الفنانين الذين يمارسون فنهم من خلال قواعد أكاديمية معروفة . وهذا الكشف قد تحقق فى أعمالهم الفنية التى أنتجوها على مراحل تاريخية مختلفة، والتى عبروا بها عن عقائدهم وعن مبرراتهم المختلفة بشكل يؤكد على عمق الفكرة والتخيل الفنى لها. ولذلك فإن تلك الأعمال الفنية الشعبية ترتبط أشد الارتباط بالفنون الجميلة وتنسب إليها انتساباً عضوياً بما تحمله من قيم تشكيلية.

إن القيمة الفعلية لأعمال هؤلاء الفنانين الواعين بالفن الشعبى تعود إلى أنها مهدت وجهت فى وصف نتاج الفن الشعبى على أنه نوع من الخيال الموضوعى، وتعود أيضاً إلى تفريقها لهذا الفن الشعبى عن الفنون الفطرية اللاواعية فى القيمة والهدف، وذلك عند دراسته واستلهاهم عناصره الشكلية فى أعمالهم. ومن هنا كانت المادة التى قاموا باستلهاها ، أو توظيفها فى أعمالهم الفنية ، مصاحبة فى درجات اقتناعهم ونموه لأهمية الصورة الشكلية الشعبية وربطها بالخلفية الخيالية الذاتية للفنان الشعبى، ليصلوا مع ذلك فى النهاية إلى تأكيد دور الخيال والفكر فى بناء العمل التشكيلى الشعبى. هذا التأكيد فى الوقت نفسه يعنى أن الصورة الشعبية لا تبنى إلا بالخيال، باعتبار أن التخيل مسلك فردى وحالة نفسية خاصة بالمبدع. والتخيل بصفة خاصة فى الفن الشعبى يدفع الفكرة لتتبلور مع عدد من الروى، وليكشف عنها كل فنان ومبدع بعد ذلك فى صور جمالية بأسلوبه الخاص ووسائله الذاتية .

لا شك أن الفكرة وتخيل عناصرها تلعب بتأثيرها فى خلفية الصورة، وتبدو جليلة للآخرين، وأن الترابط بين التخيل والصورة النهائية يرجع إلى الوعى بأهمية تشكيل الخطوط وتنظيمها داخل العمل الفنى نزوعاً من الفنان الشعبى إلى معنى يطلبه ويحققه بأسلوب يكون مبرزاً لأصالة الروح فى الخيال والفكرة للآخرين . كل ذلك يدعونا إلى القول :إن الفن الشعبى ليس فناً تسجيلياً لفن الماضى، ولا فناً تقريرياً عما كان فى الموروثات، ولا هو بناقل فقط عن ما هو موجود حوله، بقدر ما هو فن تجريبى نام لدرجة أن

الأساليب فيه تتنوع والصياغة الفنية أيضاً تتفاوت، كما أن الأفكار حوله تتعدد والخيال بالتأكيد يلعب فيه دوراً هاماً. إن توظيف الفكرة بشكل منطقي واع بالتعبير وبالمفردات التى يستخدمها الفنان الشعبى تطبق بترابط الفكرة، ثم تخيل أدواتها وبنائها فى داخل الصورة النهائية لها. وعلى ذلك فإن الصورة التشكيلية الشعبية دون الفكرة لا تحقق للظاهرة الجمالية معناها الموضوعى، وبالتالي تفقد وجودها الاجتماعى، بل وتجعلها غير قادرة على التشكل النوعى لتحقيق صفتها الشعبية. إلى جانب ذلك فالنموذج الفنى الذى تمثله الصورة ليس دلالة تختار بعفوية أو بالمصادفة، ولكنه يتحقق بجوهره الاجتماعى والجمالى فى أن واحد . ويكون فى هذه الحالة تعبيراً لفن نوعى له سماته الفريدة، ويكون الأسلوب فيه هو الممثل لقيمة وراثية بإعتباره فناً شعبياً. وإن كل نموذج فيه يتضمن الفكرة الفردية والصورة الإبداعية المتفردة المحتوية للموضوع الخيالى .

خلاصة هذا، إن كل هذه الصور الجمالية التى تملأ الحياة الشعبية تمتاز دون شك بالمرحل الأكثر تحديداً من الأساليب التجريبية فى الفن، وتختص بدورة طويلة من الإتصال الاجتماعى تمكنها من أن تكون الرمز الحسى والملموس للتكرار الخيالى وللصفة الشعبية فى الفن، ولكن يظل مع ذلك عنصر الخيال ودوافعه فى الفن الشعبى هو الذى يمثل المقياس الأول للإبداع الفنى. والأصل أن ننظر إلى العمل الفنى لنذكر الجزء على مساحة الصورة، أو لنذكر الكل شاملاً الظاهرة التعبيرية التشكيلية الشعبية فى شتى تنويعاتها، مؤكدين معها على أن التصور الفنى وحدة تتضمن بالضرورة الفكر والخيال عنه، ومؤكدين على استمرارية الفعل الفنى لهذا الفن الذى يحيل الموضوعات إلى خيال له صفاته الجمالية، التى يتناولها الفنان الشعبى حيناً بعد حين.

ولهذا فنحن حين نعايش هذه الظاهرة الجمالية فى خصوصيتها الشعبية نبدأ من العمل الفنى وننتهى إلى تفريعاته الكلية فى عملية تحليلية واعية. وإذا كانت الفكرة والخيال نقطتى إرتكاز فى هذا التحليل، فإن الرمز الفنى أيضاً من الأهمية بمكان الكشف عنه والتعرف عليه، حيث يتخذ الفنان فى حركته إرتكازاً للتعبير عن الحالة النفسية والإطار الموضوعى، وذلك فى عملية إنتقالية من شكل إلى آخر، وفى عملية تبادلية تتناول الفكرة والخيال بالتحوير المناسب حيناً، وبالتشخيص المرسوم أو الجسم حيناً آخر. ويتم هذا التشكل فى عملية تأليفية متجددة وذاتية. إن الفنان

الشعبي في هذا كله يلجأ إلى الأساليب التجريبية المدعمة بالخبرة، فيسلم مجتمعه تلك الفكرة، وذلك الخيال، وهذا الرمز في صور مرئية . وهكذا فإن تفهم هذه الحركة في التعبير الفني، وخصوصيتها، يساعدنا كثيراً على أن نستخلص في النهاية موضوعاً تشكلياً يتضمن الفكرة والخيال والرمز في إطاره التعبيري، ونستخلص مع هذا طبيعة الفن الشعبي .

في الفن الشعبي، كان من المستحيل علينا أن نتقل من الصورة إلى فروعها، أو من الفروع إلى الصورة، دون أن نلمس حضور نوع من الإبداع الفني في الوقت الذي يحقق فيه الشكل الدال على شعبيته. فالشكل في الفن الشعبي وحدة واحدة تتضمن كل النواحي الأخرى كالخيال والوظيفة والتعبير الفني. والفكرة والخيال بالنسبة إلى صياغة الشكل الجمالي عاملان مجردان ابتدعهما الإنسان مع تاريخ الإبداع الشعبي، والتجارب والميول الانسانية نحو الفنون الجميلة، وليتمكن الفنان الشعبي وجماعته من أن يحيل كل ذلك إلى تصورات تشكيلية لها مضامينها الخاصة، وإلى مفاهيم وظيفية من خلال فعل جمالي له خصائص التشكيل الفني، ليؤدي دوراً في التعبير عن الذاتية الاجتماعية والخصوصية البيئية.. وهكذا، يمكن لنا أن نقول : إن لم يكن للفكرة وللخيال دور مؤثر لما كان للفن الشعبي إستراتيجيته. وإنما هذه الإستراتيجية هي دليل على أن هذه النوعية من الفنون الجميلة تتضمن خلفية من المفردات الواعية بالقيم التشكيلية، بالإضافة إلى التمتع بالوعي الفني والتنظيم المنسق مع الخواص الأخرى. ومن هذا المنطلق نشير إلى أن الفنان الشعبي بمجرد أن ابتدع أسلوبه النوعي ضمن الفنون الأخرى أتاح لنفسه ولفنه مكاناً في الفن الجميل.

من المعروف أن المرحلة السابقة على تشكيل الصورة هي المحطة المستقلة عن باقي المحطات التي تلي تنفيذ الفعل الفني ، لأن إمكانات التأثير بالخيال الجمعي ومعطياته تبدأ في الحوار بعضها مع بعض حتى تقف عند حتمية معينة، وهي محطة الوصول التي تعرف بالتصور النهائي لشكل العمل الفني. وخلافاً لذلك فإن إمكانات الفطرة أمر وارد في تلك المراحل، وهي مراحل لا شك في أهميتها أيضاً على صياغة العمل الفني. والحقيقة أن الفعل الفني في صورته النهائية يأتي إلى المجتمع الشعبي بعد أن يكون قد بلغ درجة عالية من النضج الفني والاستيعاب الكامل للتجارب الشعبية عنه، ولكن مع ذلك يظل العمل الفني غير نهائي كتصور مثالي للفكرة المحورية أو للخيال اللحظي حول

مضمونها، ولا يقف كحدود فاصلة نهائية بين ما أنتج وما يليه من إنتاج، باعتبار أن التشكيل الفني بصفة عامة يعبر عن قدرة الفنان الشعبي على تشكيل صور جمالية أخرى. وهذا وحده كفيل باستمرارية الإبداع وتدفقه. ومن هنا فإن تتابع النضج الفني يأتي دوماً بنوع جديد من الصور الخيالية في إطار تشكيلي، تتفاعل فيها الروى الخيالية التي ما تزال تدفع بالأفكار المتتالية والخيالات المتنوعة عنها إلى الوجود، تأثراً مع المحيط بها من محسات اجتماعية كثيرة.

وحينما نتكلم عن التفاعل في الفن الشعبي، يجب علينا ألا ننسى الأصل في هذا التفاعل، والذي هو إمتداد له. وأعني بذلك الدافع الذي تسبب في تشكيل صورة مرئية، لها طابع جمالي، تتخذ من المعتقدات الاجتماعية أداة تشكيل عن عناصر التفاعل. لذلك فإن الاتجاه والميول نحو البحث عن الجمال في الفن الشعبي لا يقف عند حدود مثاليته في ذاته، ولا في شكله الأوحده، بل لأن الفكرة والخيال هما الدافعان إلى التفاعل الشكلي والموضوعي، وكان هناك تياراً ممتداً من هذا التفاعل عند تأثره بالدافع. ويستمر هذا التفاعل في تيار من الصور المتلاحقة متعايشاً في إستمرارية مع الوجدان الجمعي، الذي لا يلبث أن يرافقه الوعي الاجتماعي بحضوره، في مجال ترتيب أدوات الفكرة وتنظيم أدوات الصياغة من ناحية، والحاجة إليه كوظيفة تبلغ أعلى مراحل متطلباتها في الفعل الفني من ناحية أخرى. وعندئذ يصبح العمل التشكيلي الشعبي فناً له إستقلالية في الأسلوب والهدف. بيد أن إستقلالية الأسلوب والهدف في الفن الشعبي لا تعني ابتعاد هذا الفن كمحور من محاور الفنون الجميلة المتعارف عليها. والحقيقة التي تفرض نفسها أن هذا الفن يتفاعل مع الوسط الفريد والأبعاد المحددة له، الاجتماعية والتاريخية والنفسية، إلى جانب معاشته للعمق النفسي الذي يمثل كبعد إنساني أكثر من أي فن آخر غير الفن الشعبي، ولذلك فإن هذا الفن الأخير يبلغ أعلى درجات كماله عندما يحقق وظيفته الإنسانية بحضوره الاجتماعي.

وهكذا نرى أن الفن التشكيلي الشعبي هو جنس من أجناس الفنون الجميلة، ولا فرق بينه وبين الأنماط الأخرى، والتي كانت سابقاً تعرف بالفنون الرسمية أو ما شابه ذلك، لأن هذا الاتجاه في التعامل مع أحد الإبداعات الإنسانية المتصفة بالجمال والإنتشار والحضور الاجتماعي أمر غير طبيعي، ولا يتفق مع ما نراه الآن ومنذ فترة من معالجات كثيرة فنية يتخذ فيها الموتيف الشعبي ركناً جوهرياً من أركان التعبير الجمالي لعدد من الفنانين العالميين والمحليين.

بالإضافة إلى أن الحقيقة تشير إلى أن الإبداع في الفن الشعبي يكون نتيجة لصفات ثقافية بيئية تصل بالقيمة فيه إلى أعلى درجات الخصوصية، وتعمل على تأكيد هويته ومعايشته لأحاسيس وخيالات الشعبين.. وهذا الأمر وحده جعل حاجات الأفراد تتشابه مع المعلن من الصور الجمالية، وقد انطبعت تلك الحاجات انطباعاً محدداً وفريداً. وهذا يعنى أن هناك علاقة وثيقة الصلة بين الفن الشعبى واجتماعيته وانتشاره، وأن هناك تأثيراً كبيراً لما يسحبه الأفراد الشعبيون من تصورات على العمل الفنى، وأن هذا التأثير يعايش وجدان الفنانين الشعبين ورؤياهم الحسية والوجدانية، ويكون دائماً مغلفاً بالخيال عنها. ومن أجل ذلك لم يكن الخيال عند الشعبين سوى مجموعة من الغرائز والأحاسيس، منها ما هو منبثق عن حالة حاضرة، ومنها ما هو مندفِع عن الماضى. بل تكون هذه الغرائز فى مجملها الإنسانى مصاغة بالوراثة الذهنية صياغة تكاد تكون مماثلة عند كل فرد من الشعبين على أنها خياله وحده هودون الآخرين. وإذا كان هذا الفعل من الفنان الشعبى دليلاً كافياً، وكفيلاً بقدرته على الابتكار والإبداع، فإنه فى الوقت ذاته ليس دليلاً على نشوذه عن موروئاته، أو خروجا عن ثقافته البيئية والشعبية، وذلك باعتبار أن الفن والفنان فى حالة دائمة من المعاشة والتعمق والاستنباط، وهى حالة حتمية لحركة الفن الشعبى وطبيعته الإنسانىة التى تأخذ طابعا وانطبعا لخصوصية الفنان وإبداعه.

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : هل الفن التشكيلى الشعبى يمكن أن يكون عالميا على الرغم من خصوصيته المكانية ونوعيته الاجتماعية؟ الحقيقة تدعونا إلى القول: إن هذه الخصوصية وتلك النوعية تدفعان الفن الشعبى إلى العالمية كلفة تشكيلية جمالية لها مفرداتها وأساليبها التعبيرية، التى تتعمق فى البعد الإنسانى بشكل يقترب من الوجدان العالمى بطريقة أكثر سلاسة، وأوثق انسيابية، ومن خلالهما تنكسر حواجز خطوط الطول والعرض، وأيضا الموانع الجغرافية. لذلك فالفن الشعبى كالهواء يسير فى كل مكان توجد فيه حياة اجتماعية؛ لأنه ضرورة يعبر بها كل مجتمع عن أصالة إبداعه وموروئاته الجمالية، وتتخذ الجماعات التى لها ثقافتها التقليدية وسيلة تعبير ولغة حوار مشترك بين أفرادها وبين واقعهم المادى والحسى، وفى الوقت ذاته يتذوقه الآخرون.

إن تعريفا مثل «شعبى» لفن و«اجتماعى» لفن آخر لهو شأن كثير من التعريفات التى تستخدم حديثا لتحديد ناحية

من نواحى التعبير الجمالى، وخصوصا مع نمو الدراسات الاجتماعية المتصلة بتعريف الفن وتصنيفه، والفنان والنواحى التعبيرية التى تشكل البناء الشكلى والمعرفى والتقنى للفن الجميل بصفة عامة، ولهذا لا يمكن تجاهل تلك الدراسات عند تحديد قيمة العمل الفنى وحدوده الموضوعية. وعلى الرغم من أن تعريف أحد مجالات التعبير الفنى بأنه شعبى، يعنى اتجاه تعبيرى مغاير ومتباين بمواصفاته وحدوده الاجتماعية والثقافية عن فن آخر له طبيعته الفردية فى الأسلوب والتعبير والموضوع، والذى يوصف فى هذه الحالة بأنه فن اجتماعى خالص. فالفن عندما يعرف بأنه اجتماعى يتحدد ذلك داخل نطاق فردية التعبير، وفردية التذوق، وخصوصية الفنان؛ ولكن بإعتبار أن الفنان داخل المفاهيم الاجتماعية للعلم ذاته ولبيد مجتمعه، وثقافته تنبع من مجتمعه، وأن فنه ينتج لأفراد مجتمعه، فالفن وإنتاجه يحملان فى كيانهما مجتمعا. وهذا هو المنظور الاجتماعى للفن والفنان، ومن وجهة متفردة لنوعية الإبداع. أما عندما نعرف فنا بأنه شعبى، فإننا نحدد له طبيعته التى تغيب فيها فردية المبدع وتعيش داخل منظومة الرؤى الشعبية للجماعة. وبناء على ذلك، فإن الفنان من المنظور الاجتماعى ليس محتما عليه أن يوظف العناصر الجمالية والموضوعية الثقافية الشعبية فى أعماله، ولكن هذا الفعل يعتبر أمرا حتميا للمبدعين الشعبين لتمثيل الجوانب الدالة على شعبية أعمالهم، من خلال الفهم الواعى للمعطيات الثقافية والأبعاد الاجتماعية التقليدية، مع الإلتزام بقبول الجماعة لأعمالهم الفنية. إن الإلتزام بالإقتراب من الموروئاث الشعبية نوعا من الخيارات التى تحددها ميول الفنان الاجتماعى، دون الإلتزام فى الوقت ذاته بحتمية ذلك الاتجاه عند الفنان الشعبى.

والفن الشعبى، بين استلهاهم وتوظيف عناصره الجمالية والموضوعية، يجعلنا نؤكد على أثر الأبعاد الاجتماعية فى صياغة الوحدة التشكيلية صياغة تتفق مع الظاهرة الشعبية فى مدلولها وقيمتها الإنسانية. فالفنون الشعبية بدون أبعاد اجتماعية ليس لها خصوصية، وضرب من الإنتاج الحرفى فحسب. ومع الأبعاد الاجتماعية فإننا نضيف إليها وإلى العوامل البيئية عاملا ثالثا هو عامل الزمن المتغير والبعد التاريخى له. ففى هذه الورقة نستقى من التطور التاريخى للثقافة الفنية شواهد عديدة على أهمية البعد التنموى فى الفنون الشعبية. ولا ريب أن هذه الشواهد هى الخلفية الجمالية النامية والإنتاجية المتطورة التى عبرت عن السمات الخاصة المصاحبة لإستمرارية هذه النوعية من الفنون. يعتقد

الدارسون للفنون الشعبية، ولنواتجها الإبداعية التي تتفرع منها، أنه في إمكانهم التعامل مع هذه النوعية من الإنتاج الفنى، لو اتبعوا طريقة خاصة سلفية فى وضع معايير تتفق مع المنظور الفهمى السائد حول هذه الفنون وطبيعتها الشعبية. وهذه الطريقة تعتمد أولا على الإدراك الكامل للظواهر الاجتماعية المحيطة بهذه الفنون وأبعادها التقليدية وتأثيرها على الشعبين أنفسهم، بصفتهما المنتجين لهذه الفنون، وعلى طبيعة النواتج الفنية بالتالى، باعتبار أن الصانع وإنتاجه ظاهرة مكانية لها خصائصها الإنسانية والبيئية.

والحقيقة أن عادة التفكير الزمنى، وخاصة بالنسبة للذين يهتمون بالاستلهم من الموروثات الشعبية، لم تترسخ فى دراستهم بالشكل الذى يتصوره الكثيرون من الدارسين للفولكلور. ففى دراستهم لهذه الفنون فضلوا، بل لجأوا إلى أن يتبعوا فى تفكيرهم ونظرتهم، البحوث الاجتماعية؛ وخاصة المنهج التقليدى منها، فأرجعوا المسائل الإنتاجية الشعبية إلى الأبعاد الاجتماعية كمحددات ثابتة لطبيعة البناء البحثى حول الظاهرة الإبداعية. وهذه الطريقة غير الواقعية هى التى تغلب على تفكيرهم، وخاصة عندما يتعاملون مع المادة الفنية بإعتبارها عنصرا حيويا يتعمق فى ماضيه ويتأثر بعامل الزمن، وهذا ضرورة حتمية. ومما يرجع عدم الأخذ بالطريقة البحثية حول تأثير الزمن ودوره فى التغير الشكلي للأبعاد الاجتماعية، عدم قناعتهم بالدور الذى قامت به الثقافة المادية من واقع تأثير فنونها الشعبية على التغير الاجتماعى المستمر مع حركة التاريخ؛ ذلك لأن التغير الاجتماعى يقوم على تنوع الأشكال السلوكية وإنعكاسها على وسائل التعبير الفنى، وعلى تعدد الوظائف المستحدثة للفنون الشعبية فى أى من المجتمعات، حتى العريقة منها فى تقليديتها، كحتمية تاريخية ومنطقية. وبما أن الفنون الشعبية إنتاج محورى فى الثقافة المادية، ولها دور رئيسى فى التعبير عن الأبعاد الاجتماعية من واقعها المستمر والتاريخى، فتقوم على مدى تأثيرها بالمعطيات التاريخية من واقع الزمن المتغير مؤدية بذلك وظيفتين أساسيتين:

أولهما: الفنون الشعبية تتضمن أشكالا تعبيرية وأنماطا إنتاجية تتفاعل مع حاجة المجتمع، وتعبر عن خواصه النفسية والعملية، وهى أداة للتغير التعبيري والشكلي للوحدات الفنية. وفى الوقت نفسه تقوم الإبداعات الشعبية بدور تنموى، يكون بتأثيره عوامل الضبط لوسائل الانتشار والتوثيق فى كل مرحلة تاريخية.

ثانيهما: الفنون الشعبية من واقع إنتماؤها للثقافة المادية تصبح كإنتاج متميز بشعبيته وأصالتها، وارتباطه بالخبرة الحرفية وأنماطه الجمالية، إلى جانب دلالة الثقافية والوظيفية، فهى لا تساعد فقط على التكيف الإنتاجى مع متطلبات وحاجة أفراد المجتمع لهذا الإبداع فى جوانب وظيفية ونفسية، بل إنها تساعد هؤلاء الأفراد على تقبل المؤثرات الجديدة التى تصاحب التطور التاريخى والنظم المستحدثة المصاحبة له من وحدات تشكيلية وزخرفية وبنائية، ثم أثر ذلك كله على وجود النمط التاريخى التقليدى للفنون الشعبية.

أى أن الفنون الشعبية مع ثقافتها المادية ويعدها التاريخى تعمل على تكيف الأفراد لهذا البعد النامى فى اتجاه المستقبل. وبهذا نجعل العلاقة بين نواتج الفنون الشعبية وبين حاجة المجتمع وذوقه الجمعى فى تفاعل دائم، وفى حركة إنتاجية دافعة لإستمرار الإبداع والحرف التابعة له.

ولزيادة التأكيد على ذلك، فإن الأبعاد الاجتماعية بدورها هى أيضا فى حالة نامية فى محدداتها السلفية، وهذه ليست إلا حقيقة واقعية. وبمعالجة هذه الحقيقة بتفهم يمكن الأخذ بالبعد التنموى كمنظور يحقق الأبعاد الاجتماعية وأشكالها فى الفنون الشعبية. وهذا لا يتأتى إلا بعد هذه الإجراءات:

١ - إكتشاف الأبعاد الحضارية التى مرت بالمجتمع، وأثر ذلك على مسار الثقافة المادية وعلى الإبداع الفنى فيها، وعلى تنوع الأشكال الجمالية والأنماط الحرفية.

٢ - هذا الإكتشاف لن يحقق جدواه إلا بالدراسة التاريخية للعناصر الإنتاجية وملامحها المتغيرة، وضرورة مقارنة ذلك بالأصول الأولى للثقافة المادية.

٣ - تصنيف الأبعاد الاجتماعية المؤثرة، بحكم علاقتها بحدود التغير النامى، فى الوحدات الإنتاجية وورشها أيضا.

ولذلك فإن هذه الدراسة المقدمة ترى إضافة بعد ثالث على البعدين السابقين، وهو بعد الزمن المتغير، إلى جانب بعد البيئة والأبعاد الاجتماعية التقليدية كعوامل متسقة فى تحديد خصوصية الإبداع فى المكان والزمان. وفى هذا المعنى يستقى البحث من التطور التاريخى شواهد عديدة على المنظور التنموى للفنون الشعبية، وعلى وجود التحرك المحسوس فى أنماط الثقافة المادية وأشكالها التعبيرية والفنية، وأيضا فى تنوع السلوك الاجتماعى فى توظيف الإبداع الشعبى بالشكل الذى يتوافق مع طبيعة المرحلة

٣ - الثقافة الفنية والمادية: هي التعبير الملموس والمحسوس عن النمط السلوكي تجاه العقيدة والتقاليد والعرف والممارسات الاجتماعية الأخرى. وهذه الثقافة تأخذ طريقها نحو التشكل بخبرة الجماعة وحس الأفراد، إلى التعبير عن إحتياجاتهم العملية والمعيشية والروحانية والروحية. وهذه الثقافة الفنية والمادية هي السمة الجمالية والإبداعية البيئية التي تعرف الإنسان الجمعى وبيئته الخاصة.

ولكن، ونحن نؤكد على هذا المعنى، ندخل أيضاً دائرة التحفظ حين نذكر الإنسان الجمعى؛ حيث إننا نشير إلى الفكر الجمعى فى هذه الجزئية التى تتضمن أيضاً الإبداع الجمعى، دون أن نتغافل عن الميل الإنسانية الفردية نحو الإبداع الفنى والإبتكار الجمالى. ذلك لأن الإبداع الجمعى لا يتعارض مع الإبداع الفردى من حيث إن الإنسان الشعبى هو الذى يحمل الميل الوراثة نحو إنتاج فن بدعامة فطرية وثقافية اجتماعية. ومن هنا فإن الثقافة الفنية والمادية تعد إنتاجاً مؤلفاً من عدد من الخبرات المتواصلة فيما بينها عبر تاريخ المجتمع.

وفى الثقافة الفنية والمادية تندمج الأبعاد الاجتماعية مع المنتوجات الإبداعية، وتمتزج بعضها ببعض الآخر، وبذلك تحدث عملية نقل الخبرات، وينشأ نتيجة لذلك الوعى الجمالى الجمعى الذى هو قابل للإنتشار بين أعضاء المجتمع. وعلى هذا فإن إنتشار الوعى الجمالى الجمعى يؤدى إلى خلق حالة من التواصل الفنى لأشكال فنية متميزة ببيئتها.

والتقاليد الاجتماعية هي التى تشكل سلوكيات أفراد المجتمع، وتحدد أفعالهم، وتميل بهم نحو تأصيل الهوية الثقافية والمكانية من خلال محاكاة موروثاتهم الاجتماعية والفنية. وأن من خصائص فعل المحاكاة للتقاليد نقل صور الماضى فى حاضر الجماعة، وذلك من خلال الأفكار والأنماط التى يتوارثونها جيلاً بعد جيل.

من آثار التقاليد على المجتمع أن أبعادها تصبح عادة ملزمة عند الجماعة وتشكل لهم أفعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض. فضلاً عن ذلك أن صفتها المعيارية تجعل من العادة الجماعة عرفاً مؤثراً على جوانب الحياة بما فيها الثقافة وفنونها الشعبية. ولعلنا، ونحن نؤكد على تلك الموضوعات التى تحكم التقاليد الاجتماعية، نشير إلى أن الفنون الشعبية هي إيقاع الثقافة الاجتماعية التى تتوحد فى قاعدة حركة الزمان، والتى بنيت على أرضية المكان، وأن

التاريخية وخصوصية الزمن المصاحب لها. ولا ريب أن هذه الشواهد ما هي إلا بمثابة الخلفية الثقافية والجمالية والإنتاجية، وما هي إلا أداة دالة على الخبرة المتراكمة التى أكسبت العمل الشعبى إستمراريته وعمقه فى تاريخه الفنى.

وموضوع الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى يرتبط أوثق ارتباطاً بالأبعاد الاجتماعية وموضوعاتها ومياديينها البحثية، وهي:

أولاً - البيئة الاجتماعية والفنون الشعبية :

يجب أن يكون واضحاً أن فكرة الإبداع الشعبى كتعبير عن الذوق الجمالى فى المجتمع لا يمكن أن تنفصل عن الأبعاد الاجتماعية؛ فالفنون الشعبية ليس فى الإمكان أن نحددها إلا عن طريق مظاهرها الاجتماعية. ومع ذلك فإن هذه المظاهر هي التى تتأكد عن طريق الفنون الشعبية.

تتكون الفنون الشعبية فى بيئة، والبيئة هي بمثابة الخصائص التى تحدد الصفات النوعية لهذه الفنون، وهذه الصفات تتحول إلى سمات فطرية مورثة، وكل هذه السمات هي ما ينشأ عن تلك الصفات البيئية، من أبسط أنواعها وأعمها إلى ما هو أعمقها وأعقد، وإن إختلاف نسبة تراكيبيها ودرجة حدتها تثمر خصائص تعبر عن الأشكال الأصلية والتراثية.

ومن المنظور السابق تبرز هذه الخصائص فى:

١ - المكان وخصائصه : وهو البيئة التى تحمل المؤثرات الطبيعية والمناخية والتضاريسية، التى فى وحدتها تشكل الإنسان وتعايشه فى واقعها وفى رموزها أشكال طبيعية وغيرها.

٢ - الوراثة الاجتماعية: إذا كان الجنس هو الذى يحدد الصفات البيولوجية لأفراد المجتمع، فإن الوراثة الاجتماعية تتحدد بالتقاليد والعادات والعرف، وكلها من صنع المجتمع ذاته، ومن خبرته المتوارثة نتيجة الدوافع والرغبات والمصالح المشتركة، ونتيجة التفاعل الإنسانى مع المكان ومع نوعية الثقافة السائدة.

ويمكن أن نشير إلى أن الكشف عن الصفات المميزة لمجتمع ما، لا يمكن أن يتم إلا فى حالة المعيشة مع أشكال الوراثة الاجتماعية والصفات البيولوجية وطبيعة المكان، بالإضافة إلى ذلك الإهتمام بنوعية الخبرة الإنسانية التى تراكمت عند الأفراد وشكلت معها ثقافتهم.

الإبداع فى هذا الإيقاع لابد له أن يتأثر بالأشكال التاريخية، وأن يتفاعل مع فعل المحاكاة لهذه الأشكال. وينشأ عن هذا ذوق جمالى وحرفى، ومدلول اجتماعى جديد مضافا إلى الثقافة السالفة. وبعبارة أخرى يمكن القول: إن الإبداع فى الفن الشعبى يعيش رموز التقاليد الاجتماعية، إلا أنه يجمع بين الماضى بترائه وبين حاضره بإحتياجاته الفنية.

حين يجرى الحديث عن الإمتزاج فى الفنون الشعبية، أو التركيب المستحدث، فإن الإشارة تفيد أن الفنون الشعبية تحفظ أصالتها بإنتاج متنوع متجانس ومتطابق مع الذوق الشعبى المتعايش مع عصره، ويكون ذلك مبنيا على الرؤى الوراثية الحرفية بشكل أو ثقل، بإعتبار أن المبدع والمتلقى من الشعبين يتبعون فى إنتاجهم الذوق الذى يفى بإحتياجاتهم النفعية، التى ترمى إلى إظهار معنى من معانى الإبداع الشعبى، وهو التفرد المكانى والخصوصية الجمالية.

ولاشك أن التقاليد الاجتماعية مع التقاليد الإنتاجية فى الفنون الشعبية، وفى مجال الإبداع بالتحديد، تؤكد فى مجملها على بقاء القديم من الموروثات، وذلك من خلال المقدرة على إبتداع أشكال فنية تحقق التواصل بين الماضى والحاضر.

إن مدلولات الخبرة ورموز الجمال فى الفنون الشعبية، تدل كلها على العلاقة الوثيقة بين المنتج الفنى وبين التقاليد الاجتماعية، ولكن لن يتم ذلك إلا من الوجهة التاريخية، والتى لابد لها وأن تقع فى دائرة الزمان المتغير. ولهذا فإن الفنون الشعبية تعد معياراً حقيقياً للأصالة الاجتماعية، وواجهة للأبعاد الاجتماعية. ومنتجات الفنون الشعبية تقع فى جانب كبير من الأهمية عند البحث عن الشخصية المكانية بكل ما لها من خصوصية، وأيضا تهدينا إلى تميز الإبداع الفنى والنوعى الحق فى مجتمع من المجتمعات.

وعلى ذلك فإن الفنون الشعبية لا تتوقف عند حدود التقليدية، كما هو حاصل فى الأبعاد الاجتماعية؛ لأن المبدعين الشعبين عندما يتناولون تلك الأبعاد الاجتماعية بما فيها التقاليد الشائعة، فإنهم يتناولونها بإعادة صياغة وإعادة تنظيم، وذلك بتدخل فنى، وإمتزاج شكلى. وهكذا كانت الفنون الشعبية ترتكز فى إنتاجها على بنية سابقة التشكيل والتصوير الموضوعى والجمالى، ولذا فهى، أى الفنون الشعبية، ليست متوقفة عند حد محاكاة القديم بدعوى الحفاظ على تقاليد الشكل الموروث. وعلى الرغم من أن الهدف الإنتاجى لها يكاد يكون واحداً فى كل مرحلة

تاريخية، إلا أنها ليست آلية فى التشكيل ولا فى التصور، بقدر ما هى إنسانية فى التعبير، ولذلك فهى دائمة النمو فى نطاق شعبيتها وفى داخل حدود هذا المعنى والوظيفة.

ويستخلص من ذلك كله أن لكل اتجاه من اتجاهات التعبير فى الفنون الشعبية جانبا تطوريا يتطلب متابعتها بالدراسة التاريخية والجمالية، وبعبارة أدق السعى نحو التحليل الموضوعى والشكلى للوحدات الشعبية من واقع تاريخى وجمالى، وأن يتم ذلك من خلال الوعى بأن الفنون الشعبية نسق جمالى أولاً، ثم تعبير اجتماعى. وأن هذا النسق وذلك التعبير مجال واحد تتفاعل فيه الوحدات البنائية التشكيلية التى تقدمها المراحل التاريخية وثقافتها الفنية فى كل مرحلة.

ويضاف إلى هذا، الأبعاد الاجتماعية التى تزود الشعبين بالوسط الفنى أو المجال الحرفى الذى يمكن فيه ومن خلاله أن تتحرك الفنون الشعبية، وأن تحدد لهم النشاط الفنى الذى يعملون فيه. والنتيجة سوف تبين لنا أنه من الصعب أن ننزع من الفنون الشعبية الأشكال الأصلية، على الرغم من أن المبدعين سوف يتناولونها فى إنتاجهم كوحداث مستقلة بعيدة عن تقليديتها وأبعادها السابقة؛ وإن كان روح الشعبية يملأ العمل الفنى ويؤكد على الأصالة الفنية. وتظل الدعامة الجمالية الفنية الوراثية دائمة على الرغم من الإطار التنموى النامى الذى تعيش فيه الفنون الشعبية.

إن أساس التقاليد فى الفن بصفة عامة، وفى الفن الشعبى بصفة خاصة، يكمن فى إنفعال المبدع الشعبى بالأشكال والموضوعات الاجتماعية. وهذا الإنفعال هو الإنفعال النوعى الذاتى الذى يحمل ثقافة عصره، أو هو الجانب الوجدانى للإنسان النامى. ويمكن أن نقول: إن الإنفعال هو إنعكاس للوجدان الذى يعايش حاضره. والمشكل التقليدى الذى يثار فى هذه القضية يدور حول أهمية أن يهئ الفنان الشعبى نفسه لإرتضاء تقاليد المجتمع الذى يعبر عنه، والتأثر إلى حد الإلزام بالأشكال الفنية المتوارثة. ويرجع هذا إلى عدم الإهتمام بالدراسات التاريخية والجمالية، والموقف الناشئ تبعاً لذلك هو الاتجاه نحو الأبعاد الاجتماعية مقياساً للتعرف على الثقافة المادية، وبالتالي الفنون الشعبية فيها. ولا تعيننا هنا هذه التبعية العلمية إلا فيما يختص بالبعد الخاص بالأصالة الاجتماعية وأثرها على أصالة التعبير الفنى، وهو ما نعنى به العمق التاريخى المتوارث للعنصر التشكيلى وإرتباطه بالوظيفة الاجتماعية.

ليس هناك أدنى شك في القيمة الرفيعة التي تتجلى في كثير من المنتوجات التي أبدعتها أيادي الفنانين الشعبيين من أشكال تعبر عن بيئاتها المختلفة بشكل تفصيلي، وفي أهمية ما نسميه بالوجدان الذاتي الجمعي الجمالي الإنتاجي. غير أن القيمة والشكل التفصيلي لا يعدان إيضاحاً وتفسيراً له معنى الثبات الفني عند حد الموروثات فحسب، وإنما يعد فيما يبدو من طبيعة الفنون الشعبية، مما يدفع إلى القول بأن المبدعين في كل مرحلة زمنية مرتبطون فيما يثار بينهم من موضوعات جديدة ونمو فكري واجتماعي، لأنهم فنانون قبل أن يكونوا تسجيليين. والإبداع الذي يدفع الغريزة إلى الإنتاج الفني إنما هو متطور بطبعه، ومجرد اسم كلى يطلق على عدد كبير من أنماط التعبير الفني بأشكاله المختلفة. والغريزة الفنية تشتمل على عنصر مشترك يجمع بين دوافعها المتباينة فيما بينها، ألا وهو التجديد والإندماج؛ ولكن ليس هناك ما يفيد تفسير هذه الغريزة من وجهة نظر اجتماعية عندما نتعرض لمكوناتها، بقدر ما يفيد وجود جانب نفسي يؤدي إلى نشوء الدوافع المسببة للعمل الفني، ويؤثر بدوره في الحياة الاجتماعية. وهنا تتكون الوظيفة من وراء حضور العمل الفني في المجتمع، والتي تنحصر في مدى تطبيق الخصائص الجمالية والموضوعية وبيان كيفيات معالجتها للواقع المباطن للفعل الفني.

وما يعوزنا في هذه الحالة هو أن نعرف لماذا تنشأ هذه الدوافع الإبداعية عند بعض الأفراد دون غيرهم في ذات البيئة، لنصل إلى أن الأبعاد الاجتماعية ليست بالضرورة أن تكون هي المشكلة أو المسببة للفنون الشعبية، حتى في حالة تحولها إلى دوافع اجتماعية خالصة، وما يبنى عليها من إدراك اجتماعي مشترك تجاه الفعل الجمالي، ولكننا لا نرى هذا الإدراك الاجتماعي سوى أنه قبول من المجتمع للفن الشعبي البيئي.

وعلى هذا فنحن نؤكد بدورنا على أهمية الإدراك الجمعي تجاه الفن الشعبي، لما له من قوة في إستمرارية هذا الإنتاج ونوعيته. فهذا الإدراك لا يكشف عن نفسه من واقع المعيشة مع فنونه فحسب، ولكنه يتجلى أيضاً فيما ينشأ على الموروث الفني من تحول شكلي للمنتج الفني، يزيد في قابلية أفراد المجتمع له، بكل ما يبدع من أشكال أصيلة. ولذلك ينحصر ما لهذا الإدراك الاجتماعي في توازن خالص ينظم العملية الإنتاجية داخل الإطار التنموي والتفاعل الجمالي مع المستجدات الثقافية. ولذا فإن تفسير الأبعاد الاجتماعية تفسيراً يعتمد على مدلولات المسببات، ليعد منهجاً غير

متكامل، منظوياً على تحيز علمي. وزيادة على ذلك، فإنه على الرغم من إرتكاز الفنون الشعبية على الأبعاد الاجتماعية، فإن الطريقة التي تفصح بها عن تأثيراتها على الإبداع الفني تتوقف على الخبرة المتناهية للمبدعين أنفسهم في التعبير عنها وعن تقاليدھا الاجتماعية. والحاقاً لهذا، فإن التقاليد الاجتماعية - وهي أهم الأبعاد الاجتماعية كما أوردنا سلفاً - لها نصيب كبير في الحفاظ على الموروثات الفنية كقيمة إنتاجية وقيمة وظيفية، علاوة على أنها قيمة جمالية وتشكيلية.

والواقع أن ثمة تشابهاً كبيراً بين القيم السابقة وبين الدور الذي تلعبه هذه القيم في إطار التربية الاجتماعية لخلق أنساق خاصة للسلوك البيئي، علاوة عن نسق القرابة وأيكولوجية المكان وبنائه الاجتماعي؛ حيث إن الدارس للفنون الشعبية لا يستطيع أن يفهم خصائصها الجمالية الذاتية، بوضوح ودقة، إلا إذا نظر إلى إرتباطها وتفاعلاتها ضمن الأنساق العامة للمكان ككل، بإعتباره وحدة إنسانية متكاملة ومتماصة. إن إدراك جميع هذه التفاعلات والأنساق شرط تفرضه الدراسة الجمالية الشعبية التي تقر بأن جميع مكونات العمل الفني المادية منها أو التعبيرية، الحركية والحسية، وحدة متكاملة متبادلة التأثير والتفاعل، ولا يمكن فهم أي فعل فني إلا بأخذ الأفعال الأخرى بعين الاعتبار.

والفولكلور يهتم بدراسة المنتجات الفنية المادية وغير المادية، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المنتجات والبيئة المكانية والخصائص الإنسانية. فهو علم يعني بدراسة الظواهر الإبداعية، وهو بإهتمامه هذا يكشف في الوقت ذاته عن الحياة الاجتماعية والوقائع المكانية كظاهرة متكاملة، عبرت عنها الفنون الإبداعية للإنسان الاجتماعي. فمن المعروف أن الإنسان في بيئته له مطالب متعددة، وله سلوكيات متباينة يقومها تقويماً في تصورات التشكيلية، ويعبر عنها في منتجات لها صفاتها الجمالية. وبناء على ذلك فإن دراستنا للفنون الشعبية، وتقاليدھا الخاصة، ليس من حيث إمكان تأثيرها على التقاليد الاجتماعية السائدة بين الأفراد، بل من حيث إنها مسلك فطري له تاريخه في مجال الإبداع، يتصرف فيه الوجدان والحس ويتحقق بالحاجة إليه؛ وبذا يحدث التأثير غير المباشر للتقاليد الاجتماعية وأبعادها. فدراستنا للتقاليد الفنية لا تعنى البتة الدراسة الجمالية فحسب، فالحياة الاجتماعية وأبعادها وظواهرها تتكشف بدورها عند الدراسة.

سبق وأن حاول كل من دوركايم وشارل لالو ثم هيبوليت تين أن يبينوا العلاقات المتبادلة بين الإبداع وبين البيئة ومظاهرها، والحياة الاجتماعية وتقاليدها، فى دراستهم لعلم الجمال. والواقع أن البيئة بكل خصائصها وتفاعلاتها تلعب دوراً هاماً فى تشكيل السلوك الجمعى، والنظام الاجتماعى الواسع، وذلك حتى يمكن للمبدعين الاندماج مع البيئة بآثارها السببية للاحتفاظ بأسلوب حياتهم، ومع النظام الاجتماعى للثقافة الإبداعية وإنتاجها الجمالى والمادى الذى يضطرهم إلى الاعتماد على بيئتهم إعتقاداً كبيراً. والواقع أن المسألة أكثر تعقيداً من هذا المنظور المباشر، فقد يبين لنا العمل الفنى أن آثار البيئة تكاد تتغلغل داخل نطاق الفعل الفنى دون وضوح، ذلك أن الإبداع مع الفنانين الشعبيين له قوانينه الخاصة الفطرية، وهذه القوانين تتشكل مع ثقافتهم المادية، وتقاس بمقتضاها سمات الأشكال الفنية، وهى على وجه التحديد التجربة الإنسانية النامية والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنية وتاريخها وثقافتها.

وإذا أوضحنا أن الأصالة تعنى التواصل فى العمل الفنى مع تاريخ الموروثات الاجتماعية، وجدنا أن كل الدراسات السابقة تستهدف النمطية أو التقليدية فى الفن الشعبى من منظور المحاكاة للقديم، وليس من واقع التجربة النامية والمتفاعلة مع كل المتداخلات الثقافية، وهى لاشك تعطى نتائج قاصرة؛ لأنها تبالغ فى جعل الفن الشعبى ظاهرة تقليدية لا تتعلق بما يجب أن يكون فى خبرة الفنان الشعبى من نزعات ودوافع، ومن غايات واتجاه نحو الإضافة، بمعنى أن الفن الشعبى ظاهرة موجودة فى الزمن المتغير، ومتعمقة بما يجب أن يكون فى المجتمع من خبرات ثقافية مادية وغير مادية.

ومن هنا نشعر بضرورة قيام الفهم الاجتماعى، بأبعاده ودوره، على تشكيل خصائص الفن الشعبى وحدوده على الإبداع الجمالى. ومهما يكن من أمر، فإن هيبوليت تين فى دراسته عن المذهب الطبيعى الاجتماعى فى الفن نراه يؤكد على عناصر ثلاثة وهى: العنصر - البيئة - الزمن، بإعتبارها العناصر السببية فى نشوء الفن وتكوين خصائصه ووظائفه فى أن واحد. وهو بهذا يلغى فكرة القيمة فى الفن، ويعطى إنطباعاً بأن الفن ما هو إلا إنتاج مادى، والبحث فيه يعود إلى عناصره وتشكيله ودوره الاجتماعى من خلال الوظيفة. وتبعاً لذلك فإن المبدع الشعبى وعمله بعيدان تماماً عن فكرة القيمة الجمالية؛ لأن هذا من شأن الفنان وحده. ولكن من المهم الحفاظ على العناصر الثلاثة لضمان اجتماعية الفن،

التي تحقق له أيضا القيمة التاريخية والمنطقية والواقعية؛ لأنها فى النهاية تشكل القيمة الاجتماعية للأبعاد الجمعية للفنان الذى يعيش مجتمع معين فى عصر معين. «كل إنتاج فنى هو فكرة تعبر عن الطبيعة والحياة، سواء عرفها أو جهلها الفنان، فهى تقوده وهو يعمل لإخراجها محسوسة ملموسة». وهكذا جسد تين مجمل أفكاره عن دور الفنان وطبيعة عمله.

وإذا كان هيبوليت تين فصل الفن بذلك عن منظوره الفلسفى وجعله اجتماعياً صرفاً، إلا أن هناك نوعاً من التوحيد الفكرى بينه وبين الاتجاه الفلسفى، من حيث إن الفلسفة أكدت على عبقرية الفنان فى ترجمة الأصول التى صورتها له الآلهة فى أعمال فنية مادية محسوسة للغير، وهو بذلك يعمل من خلال المحاكاة لأعمال ذهنية مرسلة له من العالم الغيبى. ونرى هيبوليت تين فى مدرسته الاجتماعية يؤكد على أن الفنان ما هو إلا ممثل للعقل الجمعى الذى يضع الضوابط الحاكمة لأى عمل فنى يقوم به الفنانون، وتقيدته شروط عامة واقعية، ويوجهه إلى ذلك حفظه الماثورات الاجتماعية. ونشير إلى المعنى الذى قصدناه من التوحيد بين النظرتين الاجتماعية والفلسفية فى إلغاء حرية الفنان فى التصور والتشكيل، وبالتالي فإن الفنان هنا إما أن يكون ناقلًا فى المنظور الفلسفى أو معبراً عن الشروط العامة التى حددتها له الأبعاد الاجتماعية. وعلى ذلك فإن الفنان يصبح الوارث لصفات قومه، ويصبح أيضاً الناقل الدائم للفنون السابقة دون أى إضافة أو تدخل أو صياغة جديدة. وهو أمر يجانبه الصواب، ويبتعد تماماً عن واقعية التاريخ الطبيعى للفن، ويقف ضد النمو الفكرى والحسى، وضد النزعات الفنية المتجددة. وليس معنى أن الفن ونواتجه المادية والجمالية يوحد المشاعر بين أفراد المجتمع، ويخلق ذوقاً جمعياً، أن يكون الفنان مطيعاً لهذه الوظائف طاعة عمياء بلا شخصية إنسانية مبدعة قادرة على خلق صيغة جديدة للحياة ولون جمالى متفرد. إن هذه الأشياء ما هى إلا أفعال إنسانية لابد للفنان من إستغلالها والإستفادة بها.

ثانياً : الوراثة والعنصر فى الفنون الشعبية:

فى هذه الجزئية نحاول أن نطرح تساؤلاً عن إمكانية توارث الإبداع بين الأفراد كتوارث الأسس البيولوجية والثقافية للتقاليد الاجتماعية. تؤكد الدراسات الاجتماعية والنفسية على دور الوراثة الاكيد فى تحديد نوعية الشخصية وسلوكها العام من خلال ما ترثه من خبرات مسبقة للأجيال

السابقة، وتؤكد أيضاً على دور البيئة في تكوين تلك الشخصية وتحديد ماهيتها المكانية. وعلى الرغم من ذلك، فإن الوراثة الثقافية والبيئية لا تعنى التشابه المطبق بين الأفراد في الصفات السلوكية، ولكن تعنى التنظيم لأثار الثقافة والبيئة على الإنسان، بإعتبار أن الثقافة تشكيل إنسانى متفاعل مع الخصائص البيئية، ويؤدى هذا التفاعل إلى الحفاظ على السمات الخاصة للتجربة الإنسانية في المكان.

وتزداد العلاقة بين الوراثة والعنصر تعقيدا عندما نتحدث عن الجانب الإبداعي عند بعض الأفراد في المجتمع دون غيرهم. فإذا أخذنا الإبداع الذي اختاره الفرد عملاً وحرفة كإنفعال وإحساس بالموجودات المحسوسة أو بالتخيلات الخاصة كمثال، لإتضح لنا أن الإبداع فعل لا يورث، وأنه عملية معقدة قد تتأثر بالوسط البيئي مع عاملى الثقافة والتقاليد كإبعاد اجتماعية، ولكن يظل هذا الفعل من السمات الشخصية المتفردة لبعض الأفراد. وهكذا نجد أن العلاقات بين المبدع الشعبي وأثر البيئة والوراثة واضحة في الحفاظ على الميول الفطرية فقط نحو إنتاج فن، والتعبير عن الثقافة والتقاليد بصورة لا يمكن تكرارها إلا في العمل الحرفى النمطى، ودون ذلك فإن الفنان الشعبى قادر على أن يجعل المجتمع متعايشاً مع الفعل الجميل لا رافضاً له.

على أنه يمكن النظر إلى التنشئة الفنية للمبدعين الشعبيين على أنها تلك العملية التي يتحول فيها الفرد من حرفى إلى مبتكر لعناصر تشكيلية جديدة تنسب إليه، ولا يهدف منها إلا إشباع حسه الفنى وحاجته إلى إنتاج فن. كما يمكن النظر إلى عملية توظيف الميول والإستعداد الفطرى لدى هؤلاء الأفراد على أنها عملية مقبولة في المجتمع، وعلى أن الأمر لا يقتصر بالطبع على نواحى الإنتاج لذاته، بل إضافة للأشكال التعبيرية والجمالية السابقة، كما أنه ممتد ليشمل كل الجوانب الثقافية المختلفة من أشكال الإحتفالية الروحية والترويحوية والمادية الخالصة.

ومعنى هذا أن الوراثة والعنصر هما مفهومان شاملان، يغطيان ذلك النمط التعليمى النامى للخبرة عند هؤلاء الفنانين، والذي تشترك فيه كل الجوانب الأخرى وما إليها من إضافات تؤثر في تكوين الشكل النهائى للمنتج الفنى، بحيث لا يمكن للفرد المبدع أن يتجاهلها أو يبتعد عنها، فهو مع ذلك في مسلكه هذا يكون محافظاً على تفرد الفنى. ويرى الباحث أن التنشئة الفنية للمبدعين إنما تتكون من خلال التعرض للمواقف الثقافية وأبعادها المختلفة، والتي تتحدد في نوعها وأشكالها خصوصية البيئة والوظائف الناشئة عنها.

ومهما يكن الأمر فإن الوراثة والعنصر لا يؤثران في خلق مبدع جديد، ولا في إستمرارية الإبداع لدى الأسرة وأجيالها المتعاقبة، وإنما يؤثران مباشرة في استمرارية قبول المجتمع للفن ونواتجه. غير أن جزءاً كبيراً من هذه العملية يصبح كثرات شعبى في المسلك والإنتاج، ويشكل تقليداً اجتماعياً ينتقل من جيل إلى جيل عندما يكون العمل الفنى محاطاً بصدق التعبير وواقعية التصوير وجمالية الأداء. ويؤكد علماء الاجتماع أهمية هذا التراث الثقافى كتكوين أساسى للمبدعين الشعبيين، وهو الذى يجعل لكل منهم طريقته الفريدة في صياغة الثقافة والبيئة. ويتخذ هذا التباين في الصياغة مظهراً معيناً في التعبير عن شخصية كل مبدع، فهو يتخذ صورة ذاتية عن العادات والتقاليد الشائعة، كذلك أيضاً صورة الاتجاهات والقيم التى يجب على المبدع أن يعبر عنها، كى تكون مرشداً لعصره ولجيله، ولما ينبغى أن يكون عليه فعل التعبير الفنى.

وإذا لم يكن للوراثة والعنصر دور في التنشئة الإبداعية، فما هو المعيار البديل لذلك؟ فى الحقيقة أن الغريزة وحدها هى المعيار الذى له هذا الدور، ويتسع بعد ذلك مفهوم المعيار ليشمل جميع الجوانب الثقافية والاتجاهات والقيم والعادات التى تنتشر وتصلح عليها الثقافة.



ثالثاً: الثقافة الفنية والمادية:

إن لكل ثقافة شعبية نواتجها المادية المتمثلة فى فنونها الشعبية، تعبر عنها وتعمل على إستمراريتها. ولذلك فإننا نصفها بالثقافة المادية علاوة على ماتتضمنه من عناصر جمالية وتشكيلية إلى جانب الوظيفة التى تجددت لها.

الربط بين الثقافة المادية والوظيفة أمر هام للدلالة على تنوع المنتجات مع تنوع الوظائف التى تؤديها فى الحياة. وقد يختلف الإنتاج من عصر إلى عصر بتنوع الحاجة ويتجدد الخبرات ونموها، فيلجأ الشعبى إلى تطوير منتوجاته لتتوافق مع الحاجة النامية. والربط بين الثقافة المادية ومبدعيها أمر أكيد فى عملية الإضافة والتجديد ونماء العمل الفنى؛ لأن المبدع يحاول دائماً أن يوظف ملكاته الفنية توظيفاً يبرهن به على قدراته الإنتاجية بصورة تجعله أكثر شهرة وأعمق أثراً.

والثقافة الفنية تنمو لدى المبدعين من خلال تجاربهم فى الحياة، وتفاعلهم مع الثقافة السائدة فى مجتمعهم، ولذا فإن الرمز ودلالته غالباً ما يكون نوعاً من خصوصية التصور ونزعة نحو التفرد بأسرار العمل الفنى لدى المبدع. وكثيراً ما يعجز الرجل الشعبى عن تفسير تلك الرموز التى إبتدعها

نتيجة أنها لحظة تصويرية عابرة تجسدت فى العمل الفنى. ولذلك تكون القيمة الجمالية مختلفة عن القيمة الوظيفية فى المنتج الشعبى. ولهذا فإن قبول الجماعة للعمل الفنى لا يعنى بالتحديد قبولها للقيمة الجمالية، بقدر ما هو قبول لوظيفته فى الحياة.

وأما تكوين الثقافة المادية وعناصرها التشكيلية المختلفة فإنه يعود إلى نمط ثقافى على درجة مثالية عالية فى المجتمع، يقوم المبدع الشعبى بالدور الرئيسى فيه، من خلال استخلاصه للرموز أو تجريدها، ولذلك نجده بمثابة المعيار غير المحدد، من حيث إن له صفة التقليد من ناحية، ومن حيث إنه يتمثل للآخرين بوجود مشكل فى تصور متعدد من الأفراد، وذلك عندما يستجيب الأفراد إلى مثيرات الفعل الفنى. وسوف لا نجد إختلافاً كبيراً بين أذواق الأفراد نظراً لألفة هذه المثيرات التى تبثها الأعمال الفنية، ووضوح معالمها والحاجة إليها فى حياتهم، وفى مناسباتهم الاجتماعية المختلفة.

وإنه ليرتبط على ما ذكرنا آنفاً، أن كلا من الثقافة الفنية والمادية بمثابة التراث الإبداعي للمجتمع والجامع لتاريخه



والناقل المعبر عن أبعاده الاجتماعية، وأن الإنتاج الفنى
ليهما هو ثمرة ذلك كله، ونتيجة لتفاعل المبدعين مع أصولهم
الشعبية، وأن هذه الثمرة لا تعود بالشكل المطلق إلى الوراثة
ولا إلى العنصر، وإنما هي تعبر عن حاجة وعن وظيفة تتطلب
دوماً الجيد من الإبداع، والجديد من القواعد الفنية والصور
الجمالية.

والحديث عن الإبداع والحاجة والوظيفة فى تكوين الثقافة
المادية يدعو إلى الإشارة لدور الفن فى تلبية الحاجة من
خلال الوظيفة الناشئة من وراء هذا الدور:

١ - الفن يجسد الثقافة الروحية والترويحوية فى صور جمالية
تشكيلية تملؤها الرموز المعبرة عن تصور الشعبى لهما.

٢ - الفن يشكل أنماطاً نفعية لها إستخدامها المعيشى
والعملى، ويعطى المنتج طبيعة جمالية توحد بين الفعل
المادى وبين الإحساس الإنسانى.

٣ - الفن يحقق رواجاً اقتصادياً من حضوره بين الأفراد
معبراً عن حاجتهم له.

٤ - الفن يوحد الشعور من خلال خلق أطر ذوقية عامة
للمجتمع.

٥ - الفن يعبر عن المكان ويستغل طاقاته الأولية من خامات
فى إنتاج ما يلبي حاجة الأفراد من مسكن وملبس
وأدوات عمل وطب شعبى، إلى جانب الأشكال التعبيرية
الأخرى.

٦ - الفن يمثل أسلوباً تربوياً سوياً داخل المجتمع من خلال
قيمه الجمالية ومصاديقه فى التعبير.

٧ - الثقافة المادية هى الخصوصية الحقيقية المعبرة عن
المكان وعن الأبعاد الاجتماعية المختلفة، وهى التى تدعم
التقاليد وتعمل على تحقيق وجودها داخل المجتمع.

ينبغى فى نهاية هذه الجزئية أن نضيف أن الأبعاد
الاجتماعية وأشكالها ضرورة من الضروريات اللازمة فى
بنية العمل الفنى عن الاستلham والتوظيف، وأن نضيف على
ذلك أن الإبداع الفنى يحقق لتلك الأبعاد مساحة من التعايش
مع الأفراد، عريضة وهامة. ذلك أن أدوات الفن متنوعة
وقادرة عند تشكيلها على الانتشار بين الأفراد والارتباط بهم
من خلال المحاور السابقة. ولأن الفن ضرورة ووظيفة، فهو
يكون لذلك اجتماعياً نامياً متجديداً من حيث عناصره
التقليدية، أو عناصره المستلهمة والمشكلة بشكل جديد.

وقد يكون من المستصوب، قبل أن ننتقل إلى نقطة أخرى،
أن نؤكد بعض النقاط الرئيسية فى هذا البحث. لقد دللنا أولاً
على أن الأبعاد الاجتماعية تتجمع فيما يشار إليه بالتقاليد،
أو ما يتعارف عليه بعد ذلك بالثقافة الاجتماعية. ويجب أن
نتصورهما على اعتبار أنهما يشكلان جوانب خلفية للإبداع
الفنى، فينشأ تبعاً لذلك الإندماج بين بواعث إنتاج فن
وبينهما، ويكونان معاً نسيجاً خاصاً من الإبداع يعرف
بالفن الشعبى. ثم قمنا بالتمييز بين التقاليد الاجتماعية وبين
التقاليد الفنية موضحين خلال ذلك ديناميكية الفنون فى
تطورها، وفى إستحداث الجديد كسمة من سمات الإبداع
وكخاصية من خصائص الفن. ولكن فى النهاية أشرنا
مؤكدتين على أنهما ليس سوى مظهرين لعملية واحدة، هى:
تكوين الثقافة المادية والجمالية للمجتمع. وفى مرحلة تالية
أوضحنا أن المبدع فرد اجتماعى، إلا أنه بذرة خاصة تشع
منها حركة الفنون التشكيلية، أو هو بمثابة مركز التجديد
للفكر الفنى، الذى يحقق للثقافة المادية معاشيتها لواقع ثقافة
مجتمعا وعصرها.

وقد لا حظنا فى مرحلة ثالثة أن البيئة والوراثة لا
تشكلان بالضرورة مبدعا فى حدود نمطيتهما، إنما المبدع
فى المجتمع حالة خاصة، وأن حالته لا تتكرر بالضرورة من
خلال الوراثة كما هو حادث فى تعلم ونقل الخبرة فى مجال
الحرف اليدوية والصناعات الأخرى، لأن الإبداع يعنى القدرة
على الخلق وإستحداث الجديد والتفرد بالأسلوب. بيد أن هذا
لا يعنى أن دور الأبعاد الاجتماعية والبيئة والوراثة عديم
الشأن فى نشو المبدعين من الشعبين، بل الأمر على عكس
ذلك، لأننا إذا كنا نقصد أن الفن عملاً وإنتاجاً يولد فى
داخل نطاق كل مجتمع، فإن الفن حينئذ يصبح اجتماعياً،
ومادته الجمالية ذاتها معبرة عن الأبعاد الاجتماعية بأسرها؛
لأن الفن يعمل بواسطتها من خلال وظيفته وأهدافه. وعلى أية
حال، فإنه يترتب على ما بسطنا فى موضوعنا هذا أن الفن
من خلال المجتمع يتطور وفق تقاليده، وأنه ينشأ من الحاجة
إلى إنتاجه، وأنه نام لأنه فعل إنسانى وإنتاجى أولاً وأخيراً.
ولكن يبقى بعد ذلك التعرض لمستقبل بعض الحرف التقليدية
التي أخذت طابعاً من التقاليد، والتصقت فيما مضى بحاجة
الإنسان إليها وإلى منتجها.

من الفنون الإنتاجية، التى تلعب فى تشكيلها الحاسة
الجمالية دوراً حيوياً، فن الفخار. وإلى جانب ذلك يعتبر هذا
الفن مجالاً واسعاً فى عملية الاستلham والتوظيف، وفى تنوع
الأفكار حوله، وتزايد الإقبال على معاشته وإنتاجه إنتاجاً

فنياً للفن، وانتاجاً نفعياً له وظليته في الحياة. وفن الفخار من الفنون التراثية التي تجسد الجوانب الاجتماعية والنفسية لصانعيها ومستخدميها، وهو فن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث التاريخي وبالأشكال المرئية البينية، ولها أدبياتها الشفهية وأرثامها الصوتية في نداءات الباعة، ولها أطرها التقليدية لتعامل الحرفيين مع بعضهم البعض، بالإضافة إلى أهمية دور الخبرة والممارسة والحساسية في التشكيل، والدراية بالتقنية العالية. ومن المعروف عن هذه الحرفة أنها تحاكي الأسلاف في نمطية الإنتاج، ولكن من المعروف أيضاً أنها مهنة تؤكد ذاتها في الإبداع والتجديد في بنية التشكيل الفني. وقد يكون السبب في أن خامة الفخار ذاتها تعكس نوعاً من الإحساس الفطري، وأن إنتاجه يعبر عن الروح الإنسانية التي تعكس الترابط بينها وبين الفرد الجمعي، ليس فقط من حيث الوظيفة، بل من الناحية الجمالية والنفسية. والمثل في الفخار يعطي نماذج واضحة عن فكر الجماعة حول الأمور التي يعايشونها، ويجسد تجاربهم في الحياة وفي العلاقات الإنسانية بينهم، ومثال ذلك «اضرب الطينة في الحيط إن ما لزقت علمت»، وهذا المثل توجيهه لإستخدام القول السلبى تجاه الآخرين للشوشرة والتشهير بهم، وهو يتوازى مع المثل القائل «العارى الذى ما يصيبش يدوش»، «اكفى على الخبر ماجور»، «مش كل مرة تسلم الجرة»، «طلب الغنى شقفة كسر الفقير زيره»، «دى كانت فى جرة وطلعت لبرة»، «الحريم م الجلل الجناوى»، والرجالة م الأباريق الغزوى». ومن النداءات التي يرددنها الباعة، وأغلبها يصف مكان الإنتاج المشهور، مثل: «القلل القناوى»، «والزلع العال الزلع»، (كناية عن أن أشهر صناع الزلع فى الصعيد)، «البرمة الإسكندرانى» وهى أجود أنواع البرام وتنتج فى الإسكندرية. «الشوالى الملاح» ويقال إن عائلة الملاح بأشمون جريس بمحافظة المنوفية هم أشهر من أنتج الشوالى من الكوشة البلدى. بجانب هذا ترتبط هذه المهنة بالعبادات والتقاليد الشعبية والاجتماعية فى المناسبات المختلفة.

تنتشر مهنة الفخار إنتشاراً كبيراً على الخريطة المصرية، ويعمل بها حرفيون متخصصون، بجانب أن هناك أماكن محددة تنتج أنواعا معينة تتفق مع إحتياجات كل بيئة. وفى منطقة سمندو بمحافظة الغربية، الواقعة على الضفة الغربية لفرع دمياط، تنتشر هذه المهنة من خلال عائلات لها تاريخها فى هذه الصناعة. «ثب - نتر» هو الاسم القديم لمدينة سمندو، عندما كانت عاصمة الإقليم الثانى عشر من أقاليم الدلتا، وقد إزدهرت إبان حكم الأسرة الثلاثين من عام ٣٧٨/٣٤١ ق.م. وقد حرف هذا الاسم إبان الحكم الإغريقى

الرومانى الى «سبنيوتوس»، ومع العصر القبطى أعيد صياغة المسمى ليصبح «جيمينوتى»، ثم أصبح كما هو معروف الآن «سمندو». ومدينة سمندو قريبة من مدينة المحلة الكبرى، وهى مركز بالغ الأهمية للتجارة بين مدن الدلتا، وبها العديد من الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية، ويبلغ عدد سكانها حوالى ٢٠ ألف نسمة، ومساحتها الكلية حوالى ٣٤٤٣٢ فداناً، ويتبعها عشرون قرية، منها: «قرية المراهبين»، «قرية محلة زياد»، «قرية ميت عاش»، «قرية أبو صيربنا». «قرية ميت بدر حلاوة». ومن أشهر التجمعات السكانية بسمندو، منطقة الفواخير، وهى تضم حوالى ٥٠ بيتاً ما بين الأنماط التقليدية فى البناء وأخرى أكثر تحديثاً فى حدود إمكانيات أصحابها.

تعتمد مهنة الفخار على الطمى النيلى وما ينتج عن التوسعات فى الترع والمصارف، بجانب أن هناك من يقوم بتقشيط الأرض، ويضيف لها مخلفات القصابيات ونواتج هدم البيوت القديمة. ولكن كل المهن التقليدية تعاني من الكساد والتهديد الدائم بالتوقف عن الإنتاج، فهناك مشاكل فى العمالة وعدم إقبال الأجيال الجديدة على ممارسة المهنة لقلة المردود المادى، كذلك أمراض المهنة دفعت العائلات الى عدم توريث المهنة لأبنائهم، هذا إلى جانب المشاكل الإدارية مع السلطات المحلية والإدارية بالمدينة، بالإضافة إلى إقبال المستهلكين على إقتناء الأنية المصنوعة اليأ، ومن خامات أخرى أكثر صلابة.

ويتعدد إنتاج الفواخير بمدينة سمندو ما بين.

- * - القلل بأشكالها وأحجامها المختلفة.
- * - الأزيار المتنوعة باستخداماتها المتنوعة أيضاً.
- * - الطواحين.
- * - أوانى حفظ الطعام والطبخ، ومنها الأبرمة.
- * - إنتاجات خاصة بالمبانى والصرف الصحى.
- * - المباخر وحجارة الجوزة.

وتتصنف المنتجات الفخارية بين ما ينتج إنتاجاً تقليدياً وله وظيفة شعبية، وما ينتج ويطلق عليه الأفرنجى:

- ١- الكراز: وهو إناء لتدميس الفول ويصنع من الطينة المخلوطة السمراء.
- ٢- المحلبة: وهى أيضاً تصنع من الطينة المخلوطة السمراء
- ٣- المنقد: ويصنع أحياناً من الطينة الحمراء بجانب الطينة السوداء، ويستخدم للتدفئة.

- ٤- الشالية: وهي تعرف حرفياً بأسم «جفجولة»، وهي عبارة عن الطاجن المستخدم في حلب الألبان.
 - ٥- الكانون: وهو المستخدم في الطهي، ويعمل بالفحم.
 - ٦- علافة الحمام والطير: وهو وعاء يوضع به العلف.
 - ٧- القواديس: تستخدم في بناء الأبراج، وأحياناً في بعض الأسوار لتعطي شكلاً جمالياً.
 - ٨- الأنجر: وهو الماجور الذي يستخدم في العجين، ويدهن من الداخل مع جزء من الخارج.
 - ٩- اللقانة: إناء ذو حجم كبير لتشوين الحبوب والنخالة والأعلاف، وأحياناً يستخدم في العجين.
 - ١٠- البرايخ: وهي المواسير التي تستخدم في الصرف الصحي والترع، ولا يستخدم فيها الطلاء.
 - ١١- القصعة: تتكون من ثلاثية، هي (الوعاية، والتلاتية، والماجور) وتستخدم في تشريش الجبن وخلافه.
 - ١٢- البرام: وله مقاسات مختلفة ومطلى من الداخل، وقبل الإستخدام يدهن بمادة دهنية حتى يكتسب مذاقاً خاصاً.
 - ١٣- الزبديّة: وعاء من نوعية خاصة من الفخار المطلى بالبريق المعدني، ويستخدم في خض اللبن.
 - ١٤- البكرج: إبريق يستخدم في صب المياه.
 - ١٥- القدح: ويشبه الفنجان، ويستخدم في شرب الشاي وخلافه.
 - ١٦- البرنية: إناء فخاري له طبيعة الخزف، مدهون ومطلى من الداخل والخارج، ويستخدم في حفظ المسلى.
 - ١٧- منتجات أخرى للزينة وللزرع، وأيضاً أطقم للشاي والقهوة.
 - ١٨- العرصة: وهي بلاطات الفرن، ولها إجراءات معينة في صنعها.
- ولمهمة الفخار دولاب عمل خاص بها يتوافر من خلاله نقل الخبرة وضمان حفظ أسرارها جيلاً بعد جيل. كذلك يلعب نسق هذا الدولاب دوراً تربوياً هاماً في السلوكيات الخاصة التي يجب أن يتبناها العاملون في المهنة. والبناء الهرمي لتسلسل الاختصاصات وطبيعة العاملين فيها يتشكل وفق الآتي:

١- الأسطى: ويطلق عليه في بعض المناطق «المعلم»، وهو حامل الموروث الشعبي وناقل الخبرة وحافظ أسرارها، وهو عادة من سلالة عائلة تعمل في هذه المهنة من القدم.

- ٢- فواخيري: تدرج في المهنة وشرب أصولها من الصغر، وهو مساعد للأسطى، ويعرف بفواخيري يد.
 - ٣- صبي: وصبي الفاخورة هو الذي يبدأ من الصغر في تعلم المهنة، ويتلقى أسرارها من المعلم أو من فواخيري يد.
 - ٤- المناول: وهو الذي يناول العجين لفواخيري يد، أو للمعلم، ويعمل في تقطيع الطينة إلى قطع معينة ويجهزها للتشكيل على الدولاب «العجلة».
 - ٥- الحراق: له خبرة عالية في رص المنتوجات بالفرن، وكذلك خبرة أكبر في السيطرة على الفرن والحرق، وتوفير الوقود اللازم المستمر طوال فترة الحرق بدرجات فنية حرارية متفق عليها، وفقاً لنوعية المنتج المطلوب حرقه، ولا يعمل في الفاخورة إلا في هذه المرحلة من الإنتاج.
- يعتمد بناء الفرن على العامل، والذي يعرف بالبناء الجاهز، للتمييز بينه وبين البناء البلدي. وهو على علم كامل بطريقة بناء الفرن واحتياجاته من التهوية والسعة المطلوبة. والفرن البلدي، ويعرف بالكوشة، يتكون من مبنى مفرغ من الداخل له حوائط سميكة، ومن الأمام باب الحرق لحجرة الحرق، والتي تعرف ببيت النار، ويوضع فيه الوقود من الحطب والنشارة ومن الأخشاب الرخيصة. ويعلو حجرة كبيرة لها فتحة ترص من خلالها المنتوجات بطريقة فنية، تمهيداً للحرق. ولكل فرن عدد يتناسب مع حجمه من الشوايرق لمروء النار والطاقة الحرارية من بيت النار إلى المنتوجات المرصوفة في الفرن. يعلو الفرن عدد من المداخل لخروج الدخان، وكذلك يحيط بالفرن عدد من الفوارات ذات العيون، تسد أحياناً لزيادة الطاقة بالفرن. بجانب ذلك توجد فتحة علوية في سقف الفرن تستخدم في إستكمال رص المنتوجات داخل حجرة الفرن، ويقوم «النزال» وهو الفواخيري المتخصص في فتح الفرن بعد الحرق، بنقل الفخار ورصه في موقع تصنيف المنتج طبقاً لمواصفات محددة، إلى جانب تعامله مع المتعهدين بالتسويق.
- أما الأدوات التي تستخدم كمعدات في تشكيل الفخار وتحضير الخامة، فهي قليلة وبسيطة في خاماتها ونوعيتها، ومنها:
- ١- السادف: وهي قطعة من الصفيح، مربعة الشكل لها ثقب يمرر الفواخيري أصبعه من خلاله، وتستخدم في تحقيق التشكيل على الدولاب وتقطيعه.

٢ - الجارودي: وهي قطعة مشكلة على هيئة حرف L ، وطولها يتراوح بين ٥٠ إلى ٥٥ سم، تستخدم فى الإقلال من الطينة وسعكها فى المرحلة التالية على الدولاب.

٣ - المنخل: ويستخدم فى نخالة الخامة، ويصنع من السلك الشبك، وإطاره من الخشب.

٤ - المصفاة: وهى تعمل بعد غرق الطينة فى الماء، وهى مصنوعة من النحاس فى الغالب، والآن يستخدم الألومنيوم.

٥ - لوح خشب: لحمل الإنتاج من حجرة الدولاب إلى قاعة التنشيف.

٦ - البطاطة: تستخدم فى التشكيل وتسوية قاعة الأوانى.

٧ - الألوان والطينات والفرشاة: لتجميل الأوانى وزخرفتها.

٨ - المغلق: وهو المقطف الذى يستخدم فى نقل الأتربة والحمر.

٩ - قلم الحروزات: وهو أيضا يستخدم فى التجميل لعمل النقوش اللازمة.

وعن خطوات العمل المهنى والحرفى لتصنيع الفخار يقول المعلم «السيد عيد رمضان» من حى الفاخورة بسمند:

- بنجيب طمى الترع وطمى الأرض وغيرها، ونضعه فى «الكوز» ونضع فوقه الميه ونغطيه، حتى يبقى عجينة، ثم يصفى فى الغريال، وهو مصنوع من الصاج، حتى يخلص العجين من الحصى والقش، والطين المصفى يوضع فى حوض ثانى واسع لمدة عشرة أيام فى الصيف، أما فى الشتاء فيترك لمدة شهر تقريباً. وبعد أن يجف ينقل إلى بيت الطين. وهناك يتخدم زى العجين فى الخبيز حتى يبقى العجين يابس وصالح للشغل. وبعد ذلك يحضره لى المناول على العجلة مقطع، وأقوم أنا بتشكيله حسب الطلبية المطلوبة.

- ما هى المراحل التى تمر لتصنيع «قلة»؟.

- تمر هذه العملية بأربع خطوات وراء بعض. الخطوة الأولى التقطيع، وتتم على العجلة وتبقى العجينة أمامى مثل الكورة، وأتركها تجف لمدة يومين أو ثلاثة، ثم أقوم بتركيب الرقبة، وإذا كان لها ودان أقوم بتركيبها، وأتركها تجف. ثم أقوم بتركيب الكعب. وتترك «القلة» لتجف قبل الحريق، وإذا كانت تحتاج إلى زواق أقوم بإرسالها للزواق لعمل المطلوب.

- أين تعلمت المهنة؟.

- إحنا كلنا هنا وأخذينها وراثه، يعنى لسابع جد على رأى المثل، وبالطريقة دى تعلمنا الصنعة وأسرارها. النهارده صعب أنك تورث المهنة؛ لأنها تحتاج إلى التعلم فى الصغر، لأن التعليم على الكبر لا يصنع أسطى ممتاز، والصنعة ده محتاجة إلى خبرة كبيرة، وخسارة كبيرة على المهنة فى سمنود لأنها كانت مشهورة بصناعة الفخار. النهارده لا يوجد أكثر من حوالى خمس عشرة فاخورة فى الناحية كلها ومهدين بالغلق.

- صف الأحواض الموجودة خارج حجرة الدولاب والتجهيز.

- الأحواض لازم تكون فى الهواء عشان الشمس - وهى تبنى على عمق حوالى من متر إلى متر ونصف، وهناك حوض أصغر، وهو لفرق الطمى، وسعته حوالى ٣ متر × ٣,٥٠ متر تقريباً، ونوع آخر للتجفيف ومساحته حوالى ٤ متر × ٤,٥٠ متر.. يعد الحوض اعداداً جيداً من ناحية دك أرضيته، وكذلك جوانبه أحياناً تبنى من الحجر أو من الطوب المحروق لنفس السبب.

- كم قلة تصنعها فى اليوم؟.

- من ميه ليه وخمسين قلة، وأحياناً أشطّب أكثر من ٣٠٠ قلة مجتمعين من أيام سابقة.

- نسبة الفاقد فى الفرن، كم تقريباً؟.

- أحياناً يدخل الفرن ٣٠٠ قلة يخرج منها ٣٠٠ صحيح سلام، وأحياناً تدخل نفس العدد ويخرج مئة منها سليم والباقى كسر.

- هل تبتكر فى صناعتك؟.

- تقصد أشكال جديدة، لا.. إحنا نتج الإنتاج المتعودين عليه، كما كان فى أيام زمان، ولكن مع الفارق. كان زمان الإنتاج رايق والمعلم رايق والشغله كلها مرتاحة عكس النهارده الإنتاج يكاد يكفى مصاريفه. (أشكال ١ - ٢).

الفخار بين الاستلهاام والتوظيف:

من أهم المراكز التى توظف الفخار فى عملية الاستلهاام، والاتجاه ناحية إبتداع أشكال جديدة، قرية جراجوس بمدينة قوص بمحافظة قنا، التى تعتبر رائدة فى هذا الاتجاه. يقول الباحث «سعد فاروق محمد» من محافظة قنا عن تاريخ هذه المهنة بالقرية ومقابلته لبعض الرواة بها «صناعة الفخار بالقرية بدأت حوالى عام ١٩٥٥ من خلال بعثة فرنسية كانت تعمل فى دندرة بحثاً عن الآثار، وكان معها بعثة دينية زارت ديرجراجوس وبدأت فى تنفيذ فكرة إنشاء ورش إنتاجية

العموم فإن تسوية الإنتاج تتطلب درجة متدرجة من ٩٨٠ إلى ١٠٠٠ فى التسوية النهائية، أما الحريق الأول فيبدأ من ٦٠٠ درجة.

يغلب على إنتاج المركز بجراجوس التماثيل الخزفية والأطباق وأدوات المائدة والتذكارات، وغيرها من الأشكال التى ترتبط بالمعتقدات والمناسبات الدينية المختلفة. كذلك الموضوعات التى تمثل بعض المهن الاجتماعية التى انقرضت. هناك عشرة ألوان أساسية تعمل من خلالها، وهى الأزرق بدرجاته الثلاث، والأصفر، والأخضر، والأحمر، والورق، والكوبالت، وأكسيد النحاس الذى يختزل فى الفرن ويعطى اللون الأخضر بدرجاته المختلفة. ويؤكد الراوى سعيد أنطون على نقطة هامة فى التفريق بين العمل التقليدى والعمل المستلهم والمعاد توظيفه، عندما يشير إلى أنه يستطيع أن يفرق بين إنتاجه وإنتاج الآخرين، بل يستطيع أن يفرق بين إنتاج الآخرين من الخزافين بعضهم من بعض، مثلاً أعمال سمير الجندى، غير إنتاج أنطون غزال، غير أعمال محمد شوقى.. وهكذا؛ لأن الإنتاج اليدوى معروف ده يد فلان، وده يد فلان، ولكن شغل جراجوس لازم بيان فى الخامة، من اللون، من تكوين الشكل، يعنى من غير الاسم تقدر أن تعرف إنتاج جراجوس لشخصيته الفنية المتفردة.

وفى محافظة الجيزة تقع ورشة الخزاف سمير الجندى، وهو من الخزافين الذين اتجهوا للفن الشعبى اتجاهاً صحيحاً من خلال العنوان الصحيح والطريق السليم. ودون أن يتوه فى بداية حياته الفنية بعد تخرجه فى كلية الفنون التطبيقية بين دروب التراث، وبين سكة الماثور الشعبى، فكان حريصاً أن يعالج موضوعاته الفنية بإحساس الحرفى الشعبى الذى يعرف خصائص بيئته ودلالاتها الثقافية، فكان أن نهل من البعد الحضارى الإسلامى ما فيه من شعبيات وما فيه من تنوع الأشكال. ولم يبتعد، وهو أحد الدارسين القلائل لحرف الفخار، عن طبيعته عندما اتجه للخزف. فكان أن استغل الطينيات لتؤكد مكانة الخامة وتحفظ لها بعدها الإنسانى وسماتها المصرية، وهى المعادلة الصعبة التى تواجه أى خزاف مصرى عندما يبحث عن أصالة الإنتاج، فى الوقت الذى يبحث فيه فى قضايا تحديثية ونظرة عالية. وهذا هو السبب فى مراعاة الفنان سمير الجندى لتقاليد الصنعة، وأولها الاحترام المثلث للخامة الأولية؛ لأن كل تحديث بعد ذلك يحدث مخالفاً لهذه التقاليد من شأنه أن يهدم فكرة الأصالة المنشودة. ولما كانت المعالجات الفنية والتقنية التى إتبعها الفنان فى جوانب عمله عرضة للتشتت

خاصة بالفخار والخزف، تعتمد على الأصول التاريخية والحضارية والبيئية للمنطقة، وعلى العمالة من ذات القرية، وعلى الخامات المعتادة فى هذه المهنة. وفى عام ١٩٦٦ أعتمد الأهالى على أنفسهم، وأصبح الإشراف لهم والتدريب من خلالهم أيضاً. ويضيف الراوى «سعيد أنطون محارب»، يعمل خزافاً من عام ١٩٦٤ بالقرية: أنا تدرت مع الإرسالية الفرنسية لمدة سنتين، ثم دخلت الجيش بعد ذلك، رجعت أنا وزملائى لنكون معاً هذه الورشة. وفى عام ١٩٨١ استقبلت بالمصنع وجاهدت لأجعله علامة لها شخصيتها الصعيدية والمصرية فى عالم الخزف، وذلك من خلال الابتكار الدائم لصور وموضوعات جديدة يغلب عليها الطابع البيئى والملاح الشعبى، والاعتماد على الخزف فى التشكيل، وهى خامة أجود من الفخار وأقل جودة من الصينى الذى يبيصن من البورسلين، أما إنتاجنا فيعتمد على خامة الطين الأسونلى، التى تحتوى على أكسيد حديد وأكسيد منجنيز وأكسيد نحاس.

أما عن طريقة نقل الخبرة بين الأجيال فيضيف الراوى سعيد أنطون: إن التدريب يتم حسب التقاليد المعروفة من خلال الإشراف على الموضوعات وتنفيذها وتوجيه الصبية لكيفية التشكيل الحر الغير معتمد على العجلة أو القرصة أو ما يعرف بالدولاب. «لازم يكون فيه إشراف ما. لا أقول للصبى اصنع تمثالاً وأتركه، لازم يكون فيه توجيه أبين له من خلاله كيف يشكل العين.. الأيدى، كذلك تعويده على إحساسه بالنسبة والتناسب.. التوجيه دائم وإلا لن يتعلم الصبى.

والفرن فى هذه النوعية من الإنتاج يعرف بالفرن الأفرنجى، ويستخدم فيه الوقود مثل الجاز، وآخر يستخدم فيه الكهرباء. يقول الراوى سعيد أنطون: الفرن نوع منه يعمل بالجاز، مبنى مربع له من الجانبين ٤ فتحات، فتحتين تحت بعض يوضع فيهما خشب الحريق، وفتحتين فوق بعض يوضع فيهما ماسورتين يتسرب منهما الجاز على الخشب المخصص للولعة والإشتعال. أما المنتج الفنى فيوجد فى علبة فى وسط الفرن حتى تحيط به النار من كل جانب؛ لأن الخزف مختلف عن الفخار فى أن الأول يستوى بالحرارة وليس باللهب المباشر. ومن الأهمية أن يكون الفرن محكم بعيداً عن تيارات الهواء، وكذلك الفرن الذى يعمل بالكهرباء. والفرن عامة يبنى من الطوب الحرارى، ولكن استخدم فى بناء الأفران الطوب البلىدى ذو الحمرة؛ لأن هذا النوع بالنسبة للخزف أفضل فى الاحتفاظ بالحرارة لوقت أطول. وعلى

والتغير بفعل الطموح الجامع عنده، فإن الفنان قد تجاوز على ذلك الشعور وسيطر على مفردات عمله وفرض عليه قانون التوازن بين الحرفة في فطريتها وبين إكتساب الخبرة نتيجة الدراسة الأكاديمية. وبهذا أضفى أسلوب الجندي، الحرفي الفنان، على إنتاجه نوعاً من التميز والتفرد، ونوعاً من الملامح الإنسانية والمذاق الحلو. ولأن النحت له خصائص جمالية تختلف عن أي فن آخر، فإن الخزف كتشكيل بـي يعتمد على التجسيم، فكان له أيضاً خصائص جمالية مختلفة تتحقق من تكرار الموضوعات ليس في الشكل، ولكن في التعددية النوعية لكل تصور عن موضوع شامل، وليكن موضوعاً اجتماعياً لأنماط اجتماعية. وبذلك يمكن القول إن سمير الجندي إستخدم الموضوع الاجتماعي لتجسيد معنى شعبي على إنتاجه الفني.

لقد تم استغلال العناصر الزخرفية والأشكال الفنية الأخرى على سطح الأنية بمهارة فنية عالية، وقد أدت الدسامة في العجينة، مع نزوع الأعمال للرشاقة، إلى تخليق الإحساس بالإرتكان وثبات القطع الفنية. ولذلك فاعمال سمير الجندي بعضها يجعلك تتعائش من خلالها مع الفن القديم، أو تتأمل فيها عبق الماضي. وهناك أعمال أخرى يمكن أن ترى فيها منظور مستقبلي بما تتضمنه من أفكار إنشائية جديدة، وخطوط تعبيرية تنمو نحو التجريد والتشاك، الذي لا يعوزنا أن نفتح دفاتر الماضي لكي نتعرف على أصولها، لأنها لن تكون بها، حيث ابتكرها الفنان بذاته ولذاته الفنية. إن قضية الكتلة والفراغ من الأمور الشاغلة عند الفنان بشكل عام، وعند الخزاف سمير الجندي هي من أهم مشاكله التكوينية؛ لأن علاقة التشكيل الجسم بالفراغ علاقة الجسد بالروح، فمن غير التناسق الشكلي والموضوعي بين الكتلة والفراغ لا قيمة للعمل الفني، ولا دور جمالي له على الإطلاق.

إن موضوع «الديك» من الموضوعات التي عبر عنها الفنان الشعبي على مر العصور، متخذاً له أشكالاً متنوعة ووظائف عدة أيضاً. فالشكل التقليدي المحفوظ بالمتحف الإسلامي عبّر به الفنان عن الشكل بواقعية ممثلة بالزخارف المحفورة والمفرغة على بدن التمثال، وأحاط ذلك كله بخصائص عصره الفني. وعند سمير الجندي نجد أن نظريته إلى هذا الموضوع ذاته نظرة جمالية مطلقة، يلعب فيها الخط المنساب والمتحرك دوراً كبيراً في تأكيد الإلتزام بالحقيقة، بالإضافة إلى التجديد الدائم في وسيلة التعبير بطريقة دينامية تنبض بالحياة، وتؤكد على قدرة الفنان على البحث

عن المعاني الدافعة له لمعالجة مثل هذا الموضوع، وإنفصاله عن كونه تقليداً لما كان عند السلف، ليصبح موضوعاً خالصاً لسمير الجندي كفكرة وأسلوب. وإهتمام الفنان بمظهر العمل الفني جعله ينبض كعالم قائم بذاته، ومجال من الإشعاع البصري خاضع للإيقاع الذي تبنته رشاقة الخطوط وتنوعها في إستمراريتها ودورانها دورات متعاقبة، ومتعاقبة، في ساه من الإقتراب وفي حالة من الإبتعاد، لتتحول إلى نغمات صوتية بسيطة ومجردة، ولكن لها صوت متقطع بترنيمة خاصة.

وفي الأواني، التي تحمل طابعاً إسلامياً معاصراً، يضيف الفنان أسلوباً جديداً على فن الفخاريات، وهو الشكل الخزفي البارز الغائر في آن واحد، والذي يعرف بالبارليف. وقد إنتشر هذا الاتجاه في النقش النحتي في الدولة الوسطى الفرعونية، وتتنوع مع تشكيلاته الأحجام، وتتنوع أيضاً المنابع المعرفية ومصادرها الثقافية. إنها أعمال تضم الفن الإسلامي من أكثر من موطن، إلا أن الفنان إستطاع أن يحقق التجانس بينها، وأن يجعل تلك الأواني مصرية معاصرة. وإذا نظرنا إلى تمثال العروسة المزخرف (شكل رقم ٤) لوجدنا أن الفنان الشعبي لجأ فيه إلى محاكاة العروسة التقليدية، مع بعض التأثيرات في الزخرفة اللونية من الخارج، وإن كان هناك رؤية معمارية من حيث توظيف الوحدات الزخرفية متداخلة مع التجريد العقلاني للزى والتوصيف الواقعي لمفردات العروسة، وخصوصاً في دراسة العين. وهذا الاتجاه لم ينجح إليه سمير الجندي نظراً لتمسكه في هذه الأنية بالمنظور الثقافي الحضاري (أشكال أرقام ٥، ٦). ومع تماثله التي تعبر عن الأنماط والشخصيات الاجتماعية كمجموعة الأسرة، نرى الفنان يلجأ فيها إلى التشكيل المعبر عن البناء المركب المتناسك، كذلك الإهتمام بالدراسة الواقعية النفسية التي غطت الوجوه، بالإضافة إلى الصدق في رسم الأزياء، والتي بدت قريبة من الحقيقة إلى حد بعيد. ومنها أيضاً هذا التمثال للعجوز؛ حيث نرى الفنان يؤكد على التفاصيل والإهتمام بالدراسة في الوجه، دون تكرار تلك الدراسة في باقي عناصر التمثال. (أشكال ٧، ٨). وتمثال الصعيدي يعتبر تسجيلاً فنياً لشخصية جادة مثابة معطاءة. وكان الفنان مؤكداً على القوة عندما استخدم العصا إستخداماً تشكلياً بوضع جمالي يجعل التمثال يجسد حركة تبدأ من حالة الثبات. (شكل ١٠، ١١، ١٢)

لم يتخرج الفنان سمير الجندي من سيطرة مدرسة الفسطاط، ولكن مما لاشك فيه أن الفنان إستطاع أن يحقق

الخزف المصرى المعاصر نوعا من العالمية والإنتشار من إنتاجه وورشته ومدرسته التى يتخرج منها العديد من الفنانين، ويحققون فى مجال هذا الفن إبداعات مستمرة. والحديث بعد ذلك عن الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى، والاتجاه نحو التمثيل بالفخار والخزف ليحققا هدف الدراسة، كان لابد وأن نتعرض لمركز الفخار بالفسطاط، بإعتباره الباعث الحقيقى لهذا الفن فى تاريخه المعاصر. لقد انشأ مركز الفسطاط للخزف فى أواخر الخمسينيات، وأشرف عليه الفنان سعيد الصدر، وكان فناناً مجرباً ودارساً لفن الفخار، وله بحوثه المتعددة فى فن الخزف. لجأ مركز الفسطاط للخزف إلى الشعبين العاملين فى هذا الفن واحتضنهم، وضم إليهم الموهوبين من خريجي كلية الفنون التطبيقية وغيرها من الكليات. وقد أنتجت تلك المجموعة العديد من الأعمال المتعمقة فى الأصالة. وترجع أهمية هذه الأعمال إلى أنها تمزج ما بين التصميم التقليدى والتشكيل الفردى للفنان، بالإضافة إلى استنباط مقومات بنائية خزفية جديدة تثرى الحركة الشعبية بتشكيلات مبتكرة معاصرة. ولا شك أن وجود المركز فى مدينة الفسطاط يوضح المعنى من وراء إنشائه، وهو حماية مابقى من المدينة العظيمة وما فيها من فواخير وحرفيين، قبل أن تصبح أطلالا، وقبل أن يذوب مابقى من الحرفيين فى عالم غربة التحديث.

ويعتبر التراث الإسلامى لمدينة الفسطاط من أعظم المخلفات الفنية لفن الخزف فى مصر، وله مدلوله الثقافى والجمالى. فقد أبدع الحرفيون فى تلك الفواخير أنماطا جديدة على فن الخزف لم تكن معروفة من قبلهم، ولذلك تميز هذا الإنتاج بالخصوصية المحلية وبالتجريب الحرفى، وبالصفة التجريدية فى النواحي الجمالية والبنائية. ولا يستطيع المرء أن يهتم عند دراسته لخزف الفسطاط بعنصر دون الآخر، فالعمل الفنى كإنتاج متكامل من المعالجة والاهتمام بملامس السطوح، والإيقاع الحركى للخط المشكل للبناء الفنى، وتفاعل الألوان مع الزخارف مع تنوع المعالجات الفنية لهما حسب الذوق والتكوين والوظيفة، وعلاقة هذه العناصر ببعضها البعض، هى التى أعطت لفن الفسطاط القيمة التاريخية والجمالية له. وبلغ الخزافون المصريون قمة البراعة العالية فى إمتلاك ناصية القاشانى ذى البريق المعدنى وإتقانه.

والأجيال المعاصرة من الخزافين المصريين من مدرسة الفسطاط، أخرجت لنا الأشكال الفنية التالية، وكلها تمزج ما بين التاريخ والواقع المعاش فى حس جمالى راق، وتؤكد على

أهمية المعيشة للظاهرة الشعبية وأصولها الجمالية وأبعادها الاجتماعية بالدراسة والعمق الكفيلين بتحقيق إنتاج يستلهم من الموروثات الشعبية أجمل ما فيها من موضوعات ومن وحدات وتشكيلات فنية، وتوظيفها بشكل يحفظ لها رونقها الشعبى ويعمل على إستمرارية الفعل الشعبى.

والأشكال المقدمة فى هذه الدراسة تم رصدتها من خلال العمل الميدانى للتعرف على الأسلوب والمنهج المتبع فى مركز الفسطاط للخزف، وللاقترب من عملية الاستلهام من التراث الشعبى، وتوظيف المادة المختارة لجماليات وعلاقات فنية وربطها بالأصالة، ثم إعادة الصياغة لها وفق الرؤية الخاصة بالمبدعين فى المركز. والمادة التى تستخدم فى التشكيل هى أقدم مادة بيئية طبيعية ملاصقة لحياة الإنسان، بالإضافة إلى أنها مادة قابلة للتشكيل، وطبيعة فى نقل الإحساس الذاتى للمرء تجاه تجسيم المرنیات بصورة وظيفية وبصورة تطبيقية فى البداية، ثم مع نمو الخبرة الثقافية وأثرها على التشكيل الفنى أصبح لفعل الجمال دوره الأکید فى البناء الفنى للمنتوجات الفخارية، وتعددت معها الأشكال والوحدات والأغراض، وارتبط ذلك كله بالنفعية المادية وبالعادات والمناسبات. وهذه المادة تصبح مع الحرفى فى مرحلة إعدادها عجيبة ذات تماسك شبيه «بعجينة العيش»، على حد تعبير أحد الرواة فى جراجوس بقنا، وهى الخامة التى ذكرت فى الكتب السماوية. ففي القرآن الكريم «خلق الإنسان من صلصال كالفخار» سورة الرحمن، وفى سورة ص «إذ قال ربك للملائكة إني خالق بشرا من طين»، «قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي استكبرت أم كنت من العالين، قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين»، وفى سورة الحجر «ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمإ مسنون»، «وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشرا من صلصال من حمإ مسنون»، وفى سورة المؤمنون «ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين».

تعود عملية الاستلهام والتوظيف إلى عصور قديمة، حيث وجدت فى آثار الفترات التى تسبق المراحل التاريخية فى مصر، وفى عدد من البلدان التى كان من ثقافتها المادية إنتاج الفخاريات مثل بلاد الكوكوتين والأوكسين وبلاد الداتشيا، وكذلك الآثار التى عثر عليها فى الثقافات القديمة فى بلاد ما بين النهرين، والصين، وأيضا فى أمريكا اللاتينية، وغيرها من البلدان فى وسط أفريقيا وجدت أعمال كثيرة تدل على قدرة الإنسان البدائى على استلهام مفردات جديدة، وينشئ بها لغة تشكيلية جديدة، تضيف على الإنتاج

التطبيقي بعداً إجمالياً. وهذا الأسلوب هو المنهج الأصيل في مفهوم ودور الاستلهام، وأيضاً يضع حدوداً، ولا أقول شروطاً، لمفهوم التوظيف. وهذه الحدود تتحدد في ضرورة الحفاظ على البعد الإنساني الأصيل لروح العمل الفني الجديد، وبتحديد هذا يؤكد على إستمراريته وتواصله مع تاريخ الحرف، ويعمل على الحفاظ على المقومات الشعبية فيه؛ لأن فكرة التوظيف لا تعنى الإلغاء أو محو آثار العمل الفني القديم، وإنما الفكرة تعنى قدرة المبدعين على بقاء الظاهرة الفنية الشعبية حية في ضمير الجماعة، وبالتالي راسخة في ثقافتها النامية.

وفي منطقة الدراسة، كان من أهم أهداف العاملين بالمركز الحفاظ على الأساسيات الأولية لمهنة الفخار، وعدم الانخراط في العمليات الجارية نحو تحديث وسائل الإنتاج تحت دعاوى مختلفة منها: إن الخامة أولاً سهلة الكسر، وإن تحضيرها بالطريقة التقليدية فيها موقف يعبر عن التخلف وعدم الاستفادة بإمكانات الآلة في إعدادها، بالإضافة إلى أن عملية التشكيل على العجلة بالشكل اليدوي لن يحقق إنتاجاً سريعاً، وأن الإنتاج والتشكيل بالآلة الكهربائية يحقق من الناحية العددية إنتاجاً أفضل. كذلك عملية تسوية المنتج وحرقة بالفرن البلدي يسبب أمراضاً، بالإضافة إلى أن الفاقد ونسبته كبيرة في عملية الحرق، والاختزال فيه لا يتم بصورة متكاملة. وهكذا كان على القائمين بالمشروع بالمركز أن يحددوا موقفهم من هذه الآراء، وكان أن انحازوا إلى التقليدية، واستمروا في الحفاظ على المقومات الإنتاجية القديمة والشعبية.

أما بالنسبة إلى موضوعات الاستلهام، فكان موقفهم محدداً من قبل، وهو الإهتمام بدراسة الإنتاج الشعبي، من حيث إنه ظاهرة إنتاجية، ومن حيث إنه فعل شعبي له وظائفه الاجتماعية والتطبيقية، فكانت العناصر الجمالية تدور حول الخصائص الأولية لفن الفخار وأسباب إنتاجه. لذلك نرى موضوع قلة السبوع، والإبريق بأشكاله المتعددة، والأواني التي تحمل طابعاً شعبياً، ثم الشمعدان وغيره من الإبداع الفني. والشكل (١٣) والخاص بتشكيل إبريق السبوع حاول فيه المبدع أن يجعل القيمة الجمالية فيه قيمة موروثة من خلال الظاهرة الإحتفالية المرتبطة بمرحلة من مراحل دورة الحياة، وأيضاً جعل العناصر التشكيلية ووحدات الزخرفة مرتبطة إرتباطاً كبيراً بالرمز الشعبي في هذه المناسبة، بالإضافة إلى أن التشكيل تم يدوياً في جميع مراحل إنتاج إبريق السبوع. والقاعدة التي إمتد فوقها البناء كله جعلها

الفنان في حالة من الرسوخ والرشاقة، ثم إمتد فوقها البدن أو كرش الإبريق، ثم الفوهة التي أعاد الفنان صياغتها بالشكل الذي يحقق فيه التوازن البصري، والتناغم الإيقاعي للبناء ككل، وفي الوقت نفسه صاغ العمل كله وكأنه أحد الأعمدة المعمارية. إن الاستلهام لم يكن مجرد هدف سياحي أو رؤية عابرة، وإنما كان مقصوداً وهادفاً إلى أن يجنى الثـمـاـفـيـه مـحـقـقـاً لـفـكـرتـي التـواصـل والإضـافـة.

ولأن المـكـيـل الفخاري في خصائصه تشكلياً نحتياً، فإن المبدع في بنائه للشكل (١٤، ١٥) إتخذ الرؤية الشعبية لحاملة الجرة منطلقاً لبناء إبريق شعبي، يعتمد على الرؤية الجمالية والعلاقات الفنية للعناصر الزخرفية والوحدات المركبة على حساب الاتجاه النفعي للإبريق، ولكنه في استلهامه للفكرة لم يتخل عن فن العروسة أيضاً، ولا عن فكرة الشمعدان في الرقص البلدي. إن البدن المركب والمزخرف للوحدات المثلثة مع الدوائر المتكررة كلها صاغت ثوباً يبدأ بكرائش متعرجة، وينتهي أيضاً بنفس الكيفية، وحرص الفنان على بقاء أدق التفاصيل «العقد محيطا برقبة العروسة، وكذلك لجأ إلى تأكيد واقعية التشريح عند الأجزاء التي تصورها لجمال العروسة، وكلها تعود إلى أسلوبية المعالجة الفنية للفن الشعبي.

وعندما عبر الفنان الشعبي عن الشمعدان، فإنه لم ير بديلاً من التكرار لوحدة واحدة بشكل تصاعدي، مستخدماً أسلوب التشكيل اليدوي، محدثاً تناغماً بين الوحدات المشكلة والفراغات المخلقة في المساحات الموظفة توظيفاً تشكلياً لذاتها. إلى جانب هذا، الفكرة الجديدة التي أضافها المبدع في التشكيل النهائي، بأن جعل الشمعدان يحمل في قمته قلة متكاملة في الصياغة والتشكيل، وكأنها قطعة خرط يدوي، ليضفي إحساساً جمالياً ناعماً يسحب العين إلى مفرد فني يختلف في أسلوب المعالجة، من حيث السطح ووحدات الزخرفة، لتكون المحطة التي تهدأ فيها العين من الزحمة الموجودة في بدن الشمعدان. إنها رؤية فلسفية وقدرة على توظيف أدوات التشكيل بشكل واع، وفي إطار من الشعبي - شكل (١٥). وفي الإبريق الشعبي سنجد الرؤى المتعددة لهذا الإنتاج الشعبي. فهناك من جعل الوحدات البنائية تعيش داخل المحيط الفضائي وتصبح جزءاً منه كما هو وارد في شكل (١٦)، إذ قام الفنان بتحليل البدن إلى مفردات خطية لتشكيل جسم الإبريق، وأيضاً تعبر عن التناسق الرياضي في التشكيل العام. إن المبدع عايش مع هذا العمل شـكـرته داخل دائرة حسية، بالإضافة إلى أن التكرار بين الشكل الواحد في



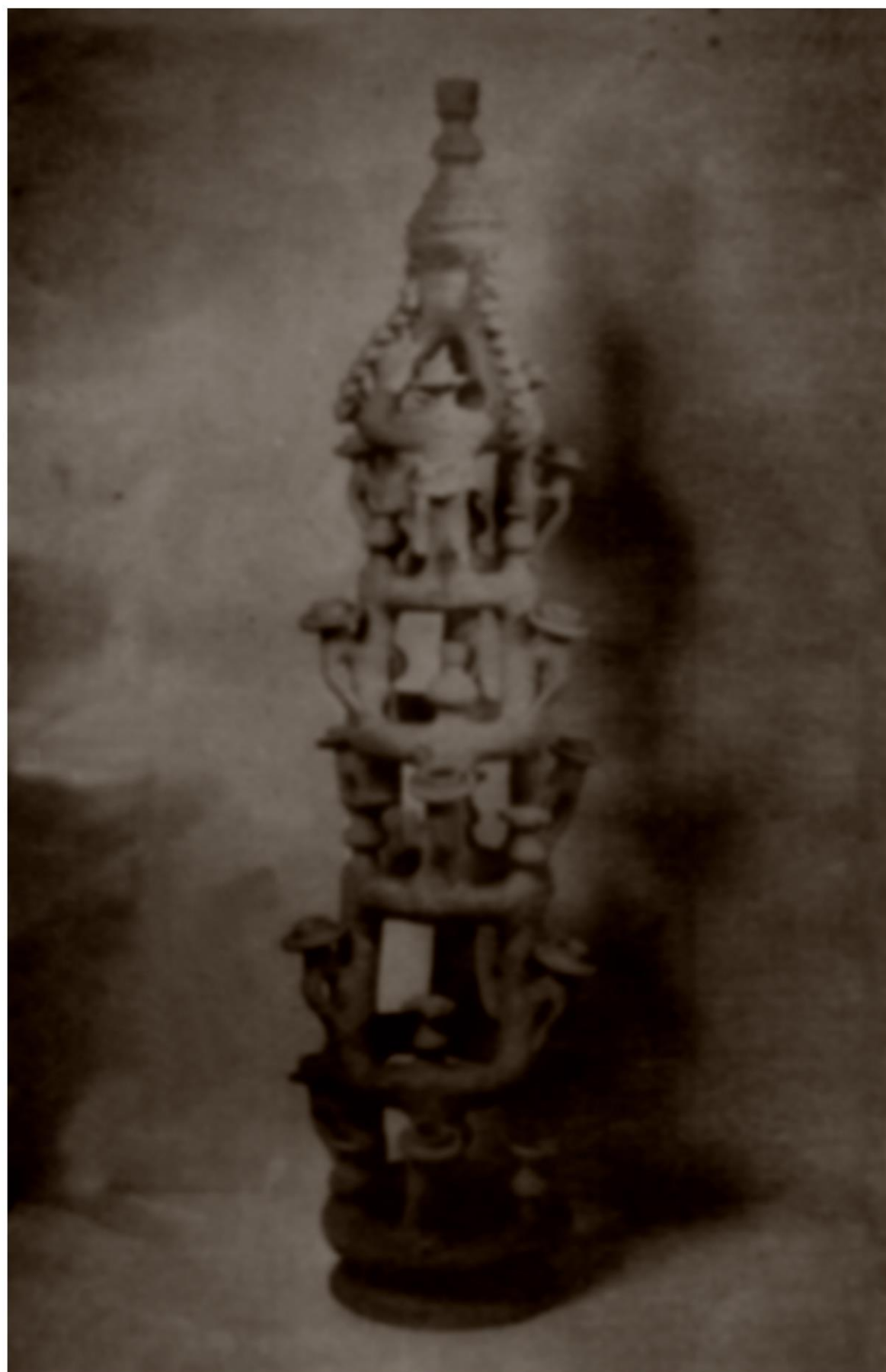
شكل (١٢)



شکل (۱۴)



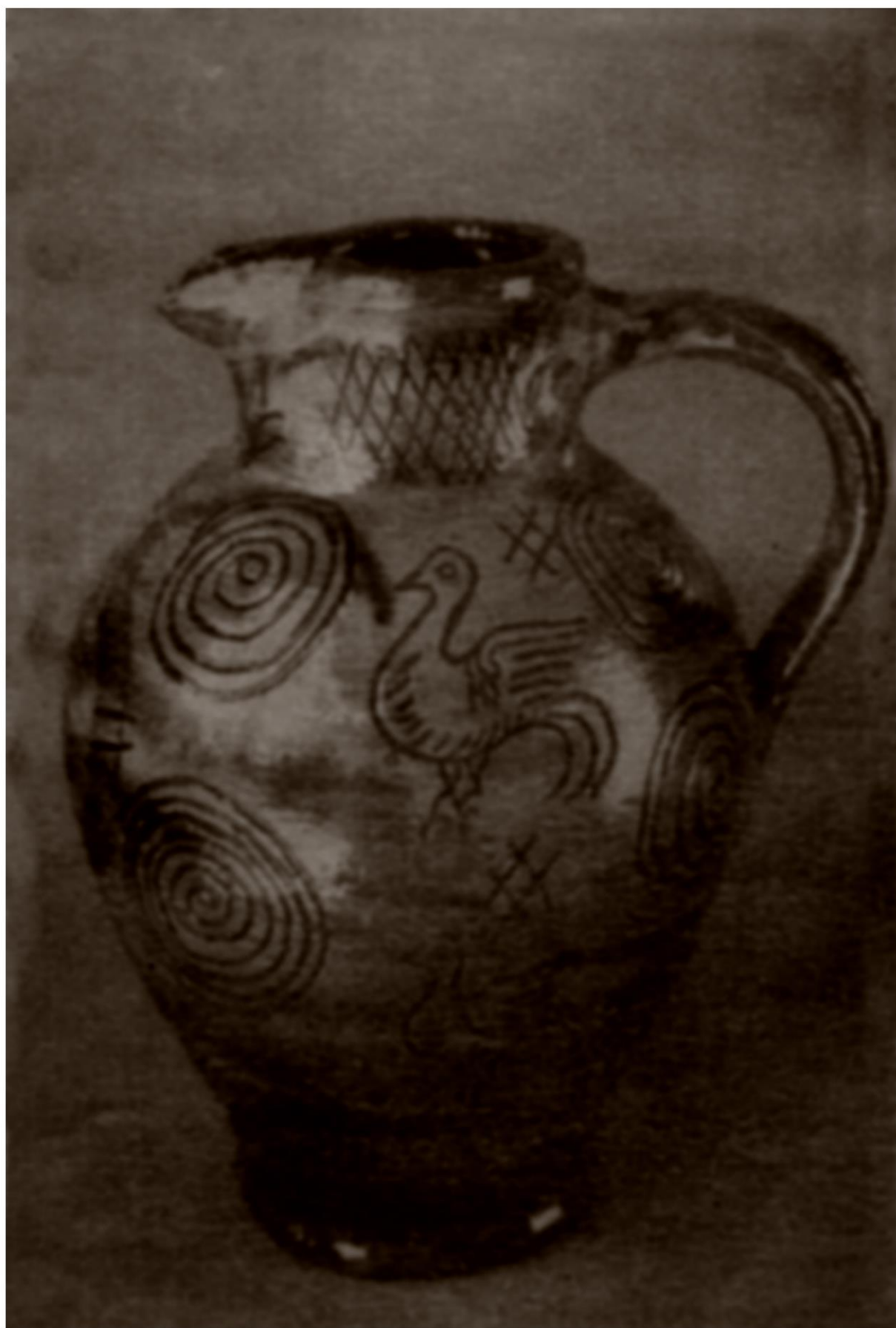
شكل (١/١٤)



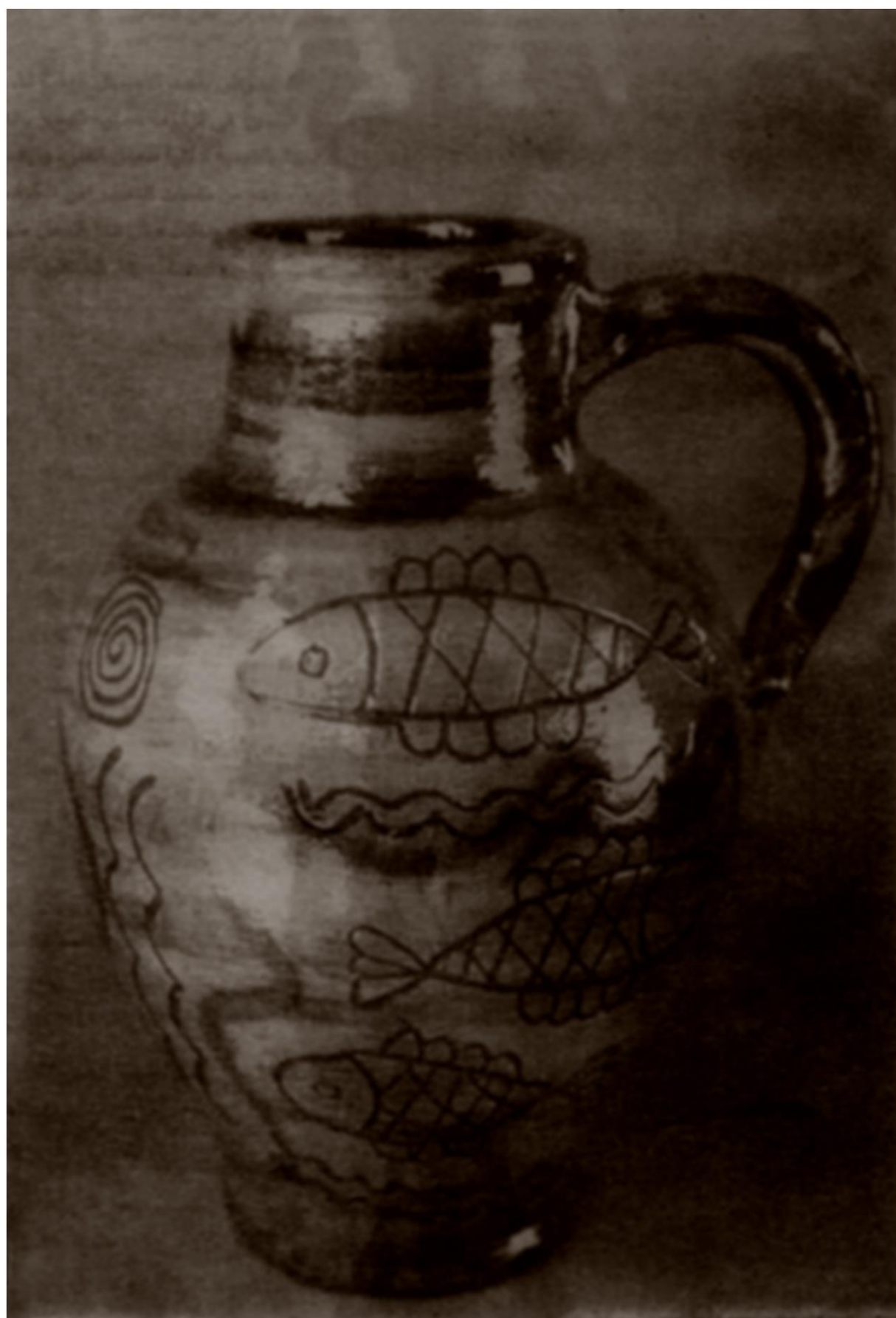
شکل (۱۵)



شكل (١٦)



شكل (١٧)



شكل (١٨)



شکل (۱۹)

المبدعين يؤكد على استيعابهما الجيد لتاريخ الفخار، وتعایشهما مع الظاهرة الشعبية، وعمق تفهمهما لطبيعة الاستلھام والتوظيف فی الفن الشعبي.

ونختتم هذا العرض بأحد الأعمال الفنية لشمعدان يحاكي الخط البلدي، فی تركيبة نحتية تتميز بالتنوع فی النسبة وعلاقتها بالنسبة الكلية للعمل الفني، وأيضاً تتميز بالرشاقة والرقّة، وهو من سمات التعبير لفن الخزف. أيضاً من خصائص الخامة، يتطلب مثل هذا العمل مهارة فی التشكيل اليدوي، وخبرة عالية، حيث يتم تلاحم كل جزئية بالأخرى، بشكل يتطلب من المبدع إسترجاع مخزونه من الثقافة الحرفية، ومن البعد الجمالي... شكل (١٩).

القاعدة مع الرقبة، أعطى إحساساً بأن هذه الدائرة تدور على محور، وأن التخلخل ما هو إلا حيلة من حيل المبدع لتأكيد معنى دوران الكتلة. وهذا الشكل يعتبر فريداً فی المعالجة البنائية، وإن كان موجوداً فی التراث التاريخي للفخار لوظيفة أخرى. ونعود إلى الشكلين (١٧، ١٨) فنرى الفنانين استلھما من التراث الشعبي، وأيضاً من التراث التاريخي، الشكل والعناصر الزخرفية، فكانت الأشكال المنصوتة على البدن وعلى سطوح الإبريقين من الرموز الشعبية (السّمك)، وأيضاً من الأشكال البدائية، وخصوصاً من حفريات مرمدة والبداري، والتي يمثلها الخط الحلزوني وغيرها من الأشكال الزخرفية الفطرية. إن هذا الفعل من

المراجع

- ١ - أبو زيد «أحمد»: البناء الاجتماعي، مدخل لدراسة المجتمع، ج١، الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥.
- ٢ - دوركايم «إميل»: قواعد المنهج فی علم الاجتماع، ترجمة د. محمود قاسم، مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٠.
- ٣ - خشاب «مصطفى»: دراسات فی الاجتماع العائلي، القاهرة، مطبعة لجنة البيان، ط١-١٩٥٧.
- ٤ - هرسكوفيتز «ملفيل»: الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة رباح النفّاخ، دمشق - ١٩٧٢.
- 5 - Ell wood: AHistory of social philosophy - New York, 1944.
- 6 - Grosse: The Beginings of Art, New York, 1897.
- 7 - Read: Art and society, London, 1945.

الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية

محمود مصطفى عيد

مقدمة :

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، وبلغوا فيه حداً من التخصص على درجة عالية من الإبداع والتخيل، ومن روعة التصور وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط بأسلوب تشكيلى.

والكتابات الشعبية الجدارية فى الثقافة الجمالية المصرية هى الحركة الإبداعية فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن الفن وملامحه المصرية، وهى الوسيلة التى يلجأ إليها الفنان المصرى الشعبى للتعبير عما يجول بخاطرهم وما يكنه فى نفسه بالنسبة لموضوعات معينة كالكتابات الخاصة بالحج. وقد كان للخط الأبجدى والهندسى دورهما الفكرى كأداة ترابط قومى^(١)، ولم يكن استغلال الفنان فى العصر الإسلامى التشكيل بالخط إلا اللغة القومية الإسلامية نظراً لتعدد اللغات واللهجات من المحيط إلى الخليج.

والكتابات الجدارية هى عناصر تشكيلية مكملة لفن المرسومات، وهى تتشكل فى صور متعددة، وتعبر عن وجدان الشعب فى أشكال وتصميمات لها مدلولات واعتقادات فولكلورية.

لقد وجدت الكتابات الجدارية على هيئات متعددة، إما على هيئة تشكيل خطى لونهى للتعبير عن موضوعات اجتماعية ودينية معينة على جدران المنازل الشعبية، أو على هيئة تشكيل جدارى بارز (رلييف) على مداخل هذه المنازل، أو فى تكوينات مفرغة قوامها الفاظ دينية، وحكم وأمثال شعبية نابعة من التجارب الإنسانية للشعب المصرى، وخصوصاً على الأوانى الفخارية وفوق أبواب المنازل الخارجية.

وفى هذه الدراسة نتعرض لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية، بأنماطها المختلفة، ونخضعها للدراسة التحليلية قصد الوقوف على ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظائفها فى الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية فى الوقت نفسه عن وجدان الشعب.

وأخيراً فإن ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية فى البناء الفنى المعاصر وفقاً للمفهوم الشعبى ممكنة، بل ضرورة للتعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجدور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للكتابات سماتها الفنية المصرية الغنية.

أولاً: الدراسة التحليلية:

(١) الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية لمواقف روحية:

يعتبر هذا النمط من الكتابات والزخارف الشعبية من أكثر الأنماط التى طرقتها الفنان الشعبى، حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس، وعما يحظى به الحاج من احترام فى الوسط الاجتماعى الشعبى، على اعتبار أنه سفير القرية إلى البيت المعمور الذى لا يباريه شئ فى الشرف والقدسية. ومن هنا كان تسابق الفنانين الشعبيين فى التعبير عن أحاسيسهم، وتوسلهم إلى ذلك بشتى المذاهب والأساليب الفنية والتشكيلية الشعبية.

ويميز التعبير هنا الغوص فى نفس الإنسان لظهار الشحنة الإنفعالية فى شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن شخوص الطائفين الخاشعة، دون التقيد بتفاصيل وملامح الجسم، متخذاً - دون أن يدري - أسلوباً يميل إلى السريالية تارة والتجريدية تارة أخرى.

وعلى ذلك نجد أن الفنان الشعبى قد قام بتصوير موضوع الحج متمثلاً فى موقف الطواف، والخوض فى الوجدان لترجمة الإحساس الروحى المتنامى.

الشكل رقم (١) - وصف الشكل:

يتصدر الصورة كروكى فى المنظور - عين الطائر - للكعبة المشرفة باللون الأزرق، محددة بخطوط خارجية حمراء لتأكيد الشكل الجسم لها، وإحداث نوع من التضاد اللونى لشدة الإنتباه.

ويحد كل من الضلعين العلويين للشكل المنظورى للكعبة المشرفة شريط كتابى منكسر باللون البنفسجى الداكن (ناتج

اللونين المستعملين فى رسم الكعبة) قوامه كلمات النداء الدينى المقدس، نداء يوم عرفه «لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك». وعند الضلعين السفليين لشكل الكعبة مجموعة من الطائفين الخاشعين فى تكوين خطى يردد الخط المنكسر لهذين الضلعين باللون البنفسجى الداكن - نفس اللون المستخدم فى الكتابة. وفى محاولة فنية لتأكيد المحور وخلق نوع من الإتزان الفنى يقطع الشريط الكتابى عند منتصفه رسم لأحد الطائفين المتضرعين.

تحليل الشكل :

التكوين نصف متماثل؛ حيث يتماثل نصفاه الأيمن والأيسر، فى حين يختلف نصفاه العلوى والسفلى، وإن كان بهما نوع من التوازن بوجود كل من الشريط الكتابى ورسوم الشخوص، مما يخلق علاقة وارتباطاً بين الطائفين وما يرددونه من نداء، ويتأكد هذا الارتباط بوحدة اللون فيهما. تصدر كتلة الكعبة للتكوين بلون داكن صريح يعطى شعوراً بالثبات والاستقرار، كما يبرز الأهمية الروحية للكعبة ويؤكد الرمز الدينى. وتتضح الشحنة الإنفعالية الفنية فى رسوم الأشخاص الطائفين بأسلوب خطى بسيط لا يتضمن أية تفاصيل، ويكتفى بترجمة حالة التضرع والخشوع للمسلم أثناء طوافه بأسلوب سريالى يعنى بالنواحي النفسية والوجدانية التى تؤكد المعنى. وفى قمة التكوين عند المحور الرأسى رسم لأحد الشخوص يؤكد البعد الثالث للتكوين، ويبرز صورة الطواف حول الكعبة.

الشكل رقم (٢) - وصف الشكل:

الصورة لواجهة مسكن غطيت بالكامل بكتابات دينية فى تكوينات متداخلة ورسوم خطية لوسائل المواصلات المختلفة المستخدمة فى رحلات الحج كالطائرة والسفينة، كما أن بها رسوم للكعبة والحرم الشريفين.

فى الصورة نجد أن سطح المربع الأيمن قد غطى برسم لباحرة باللون الأزرق، كتبت على كل طابق منها عبارة دينية فى تكوين هرمى متنامى.. والمساحة الوسطى بها رسم لطائرة باللون الأحمر فى اتجاه صاعد كتبت أعلاها عبارة «حمد الله على السلامة»، وكتبت أسفلها عبارة «الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة». والمساحة الثالثة شغلت برسم يبين الكعبة والحرم المكى الشريف فى تكوين متداخل وكتبت يساره عبارة «بيت الله الحرام».

تحليل الشكل:

لجو الصحراء، وما يتكبد به الحاج من مشقة خلال رحلة الحج.

تحليل الشكل:

من خلال تحليل هذا التكوين نجد ميل الفنان الشعبي للتسطيح، رغم إتباعه لقواعد المنظور عند رسم الكعبة، ويدل على ذلك أنه قسم عبارة «الله أكبر» لجزئين، فكتب لفظ الجلالة على سقف الكعبة وكلمة «أكبر» على الجدار الأمامي، حيث يتجه للزخرفة والتجريد.

كما نلاحظ الإحساس والوعي التام بعملية الإيزان الفني للتكوين من خلال تنسيق العناصر المكونة. فعنصر «الجمال» يحدث إيزاناً مع عنصر كلمة «محمد» العليا، وداخل العنصر الواحد نجد أن رسم «النخلة» يحدث توازناً مع رسم «الهودج» فوق ظهر الجمال، ورسم المأذنتين والقبة يحدث توازناً مع عبارة «محمد رسول الله».

الشكل رقم (٤) - وصف الشكل:

الصورة لتشكيل خطى بعبارة «حج مبرور» باللون الأحمر المحدد بخط خارجي داكن، وتنقيط باللون الأزرق على المساحة الحمراء، لإحداث التضاد اللوني لجذب الانتباه.

تحليل الشكل:

التكوين متماثل ومنتظم روعى فيه إبراز خطى المحورين الأفقى والرأسى.

الشكل رقم (٥) - وصف الشكل :

قام الفنان الشعبي هنا بعمل تكوين خطى بعبارة «الله الحمد» فى تشكيل متشابه ومتوازن على المحورين دون تماثل.

تحليل الشكل:

فى هذا التكوين نلاحظ إمتزاج الفن الشعبى بالأساليب التعليمية فى الحد، أى أنه لا يعبر بصورة صادقة عن تلقائية الفنان الشعبى.

(٣) كذا: بات قوامها النقش الخطى كعنصر مكمل لفن المرسومات:

فى هذا النمط تجاوزت الكتابات وظيفتها الزخرفية أو التعبيرية المحدودة إلى كونها عنصراً تشكلياً فى منظومة فن المرسومات الشعبى، أو للمنمنمات الشعبى، إذا جاز التعبير، حيث قام الفنان الشعبى بتشكيل زخرفى متميز يعتمد على إختزال العناصر، سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية،

رتبت العبارات المكونة لشكل الباخرة بأسلوب ينم عن وعى دينى وتقديس للفرائض. فعلى الراية، أعلى القمة، كتب لفظ الجلالة تليه الشهادة، ثم تأتى سلامة الحاج فى المقام الأخير متمثلة فى عبارة «حمد الله على السلامة».

ونلاحظ أن الفنان الشعبى قد استغل شكل مسطح النافذة بأن رسم أعلاها ما يشبه القبة، مما يدل على وعى بالعلاقات التشكيلية المعمارية.

(٢) الكلمات على هيئة تشكيلات أو انساق فنية:

ويعتمد هذا النمط على التشكيل الخطى، بحيث ينتج تكوينات فنية تحاكي بعض الرموز الدينية. كما أنه إتخذ بعداً آخر فى التصميم الكتابى لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى فى تكوينات متماثلة أو غير متماثلة.

وفى بعض الحالات نجد أن الفنان الشعبى قد استخدم الأسلوبين معاً فى خلط متوازن، ومال الفنان الشعبى - فى هذا النوع - إلى التسطيح، رغم علمه ببعض أصول المنظور وتنفيذه لها فى كثير من الأحيان.

الشكل رقم (٣) - وصف الشكل:

صورة لحائط مواجه لدخل أحد البيوت الريفية بقرية (الكوم الأخضر) بالهرم، حيث زين بثلاثة عناصر تشكيلية، رتبت داخل مسطح الحائط بحيث تحدث نوعاً من الإيزان.

العنصر الأول يشغل وسط الحائط، ويصور الحرم المكى الشريف تتوسطه الكعبة التى غطيت مسطحاتها بالكتابات، فعلى سقفها كتب لفظ الجلالة، وعلى الجدار الأمامى كتب اسم «محمد صلى الله عليه وسلم»، ثم الشهادة داخل شريط باللون الأبيض يلف الجدارين، ثم كلمة «أكبر».

* وفى محاولة لإحداث الإيزان الفنى لهذا العنصر كتب الفنان الشعبى عبارة «محمد رسول الله» على حدود هذا التكوين إلى اليمين للتعاادل مع كتلة المأذنتين والقبة أعلى التكوين، ومثل الطائفين على شكل نقاط باللون الداكن حول الكعبة.

* العنصر الثانى لنصف الشهادة «محمد رسول الله» أعلى شمال الحائط، حيث صيغ فى تكوين معمارى يضم ما يشبه القباب بخط سميك.

* العنصر الثالث أقصى يمين الحائط يصور جملاً مائلاً إلى جذع نخلة يحمل الهودج، وذلك إمعاناً فى نقل المشاهد

العنان فى التعبير عما يجيش بخاطره، وما تختزنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفنى والحضارى الطويل.

* بالصورة جهة اليمين عبارة «محمد رسول الله»، وأسفل رسم الحرم إطار زخرفى خطى قوامه نمط زخرفة الأرابيسك.

تحليل الشكل:

التكوين متمثل حيث تقع المائدة الوسطى على المحور الرأسى الذى يقسم التكوين لنصفين متماثلين، أما المحور الأفقى الذى يقع عند قواعد المآذن والقباب فيقسم التكوين لنصفين غير متماثلين؛ ولكن بينهما إتران بفعل الشريط الزخرفى السفلى.

* ينطبق مركزا ربعى الصورة العلويين على الشرفات العلوية للمآذنتين اليمنى واليسرى، وتعتبر تلك الشرفات من مراكز الجذب فى التكوين.

* عمد الفنان الشعبى إلى مزج إحساسه الدينى القومى برمز بلده ووطنه الذى ملا كيانه، وذلك من خلال وضع الثلاث نجوم داخل الألهة أعلى القبتين مكونا علم مصر - ويلاحظ كبر حجم الهلال بالقياس لحجم القبة، وذلك لإعطاء أهمية ووزن للعلم. ومن ناحية أخرى عكس الفنان الشعبى وضع النجوم الثلاث، فوضع النجمة المفردة لأسفل بدلاً من وضعها فى مكانها العلوى لإضفاء بعد آخر للتكوين، بأن جعله يصور وجه آدمى.

* إتخذت الزخارف النمط الشعبى النقى دون أى تحديث، وذلك فى الوحدات الزهرية المتماثلة والمتكررة، كما إعتد التكوين على التصميم الزخرفى المسطح دون الاهتمام بالبعد الثالث.

(٤) كتابات بأسلوب الحفر الغائر والبارز (رلييف):

نجد الفنان الشعبى فى تلك المجموعة من الصور قد إستخدم «تكتيك» الكتابة بالحفر الغائر والبارز بخامات متعددة، منها الحجر والخشب والجص. وقد تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة.

(١) الحفر الغائر:

شكل رقم (٨) - وصف الشكل:

الصورة لعقد نصف دائرى لأحد المداخل بقرية «شبرامنت» بالهرم، وقد شيد هذا العقد وزخرف بأسلوب

إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة فى التعبير، إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على إختلاف نوعياتها لتتكامل مع التشكيل الزخرفى فى تكوينات معبرة، لتستمد أصالتها من وجدان شعبى تختزن فيه التجارب الفنية عبر العصور والحضارات المختلفة فى تواصل مستمر (٢) وتفاعل ديناميكى. فكما صور الإنسان المصرى القديم تصورات عن رحلة الحياة الأخرى، صور أيضاً على جدران بيته - فى حياته المعاصرة - رحلة حجه إلى بيت الله الحرام، أو إلى بيت المقدس، فتعدلت الوظيفة ولكن الغاية أو الفكرة واحدة، أن لم تكن ثابتة بالفعل.

ونجد أن هذا النتاج الفنى الشعبى قد تأثر إلى حد كبير بفن المنمنمات الإسلامى وأنواع الخطوط الإسلامية المختلفة، إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد.

الشكل رقم (٦) - وصف الشكل :

الصورة لبعض الرسومات المبعثرة التى تشكل إحدى الحنيات لواجهة منزل بمنطقة «سوق البرسيم» الشعبية بالجيزة القديمة. فالرسم العلوى لسفينة تعلوها الرايات، وقد عولجت مقدمتها بأسلوب يشبه رقبة الجمل، وكتبت فوق تلك المقدمة بعض الكلمات، وأسفل الرسم سطرت عبارة «سبرى بأمر الله».

* الرسم الأوسط لتكوين زهرى كتبت على يساره عبارة «يحن على عبيدك».

* الرسم السفلى لتكوين زهرى كتبت أسفله عبارات «الورد جميل» ثم «يجمال الورد».

تحليل الشكل:

يقتررب أسلوب الرسم من روح المنمنمات الإسلامية، ويقتصر الرسم على خط رفيع منمق، دون الدخول فى مساحات عريضة أو ملونة.

كتب الفنان الشعبى عبارته الماثورة كما يقولها فى حياته العادية، ودون التقيد بالرسم الإملائى الصحيح مثل «يحنين» التى من المفروض أن تكتب (يا حنين).

الشكل رقم (٧) - وصف الشكل :

صورة بنفس الأسلوب السابق تصور الحرم المكى الشريف بحيث تظهر بوائكه. أما ما يضمه الرسم من مآذن وقباب فبعيد عن الواقع، إذ أطلق الفنان الشعبى لخياله

الدماميك الحجرية المزروعة*، وحفر في إفريز أعلى شحاح العقد تاريخ البناء، وعلى يمين العقد البسملة، وعلى شماله كلمة (ما شاء الله)، ويميل الخط إلى الخط النسخ.

(ب) الحفر البارز:

الشكلان (٩)، (١٠):

ويوضحان جانبي أحد المداخل، حيث زين كل جانب بحفر بارز داخل جامة مربعة الهيئة لعبارة «الله أكبر» والله الحمد» بخط شعبي جميل، وبأسلوب الحفر شديد البروز، ولون حافته العليا باللون الأزرق.

(٥) الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية:

وتشكل هذه المجموعة مجالات وأمثلة متعددة تتنوع أساليبها وقيمها الفنية والتشكيلية. ففيها صور لوسائل المواصلات المستخدمة في رحلة الحج، مثل: الطائرة والجمال والسفينة والحصان والقطار، حيث عبر عنها الفنان الشعبي بأسلوب زخرفي يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمي، ويعتمد على تحليل السطح إلى مساحات صغيرة - مربعة ومستطيلة، محددة بلون مختلف.

ولقد قام الفنان الشعبي باستخدام الكتابات في صورة زخرفية مكمل للتركيب، وفي عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف.

وتناولت مجموعة أخرى عناصر تشكيلية متنوعة، تتدرج ما بين أشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التي تعبر عن تجارب فكرية معينة، أو دلالات دينية أو اجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة كأسلوب تعبيرى يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية، والتي تمس احساس ووجدان الإنسان.

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم التصويرية استكمال المراسيم الاحتفالية لمن يقوم برحلة الحج، وإعطائه ما يوازيه من إحترام في النفوس، وإبراز القيمة السامية لتلك الفريضة.

الشكل رقم (١١) - وصف الشكل:

تناول الصورة تقديم التصورات الخاصة بوسائل المواصلات المستخدمة في رحلة الحج، ومنها الطائرة. وقد رسمت الطائرة بأسلوب زخرفي يعتمد على البعدين واستخدام اللون الأصفر (الأوكر)، مع وجود بعض

* أن يتم البناء الحجى بحيث تتداخل الأحجار وتعشق بأسلوب زخرفي.

التهشيرات على الأجنحة والمقدمة والذيل باللون البنى. وحددت النوافذ على شكل مساحات باللون الفاتح.

* كتبت على منتصف جسم الطائرة تقريباً عبارة «إلى جدة»، وكتبت أعلى رسم الطائرة عبارة «مع السلامة يا حاج».

تحليل الشكل:

* عبر الفنان الشعبي عن حركة دوران المروحة الأمامية بخط حلزوني. كما عبر أيضاً عن مروحة الذيل وعالج حركتها برسم خط أفقى سميك باللون البنى، ثم قام بتوزيع اللون البنى بحساب على جسم الطائرة.

الشكل رقم (١٢) - وصف الشكل :

تعرض الصورة شكل أمير الحج، كما تخيله الفنان الشعبي، ممتطياً صهوة جواده، شاهراً سيفه الذى يعد مظهر هاماً من مظاهر القوة ونمطاً محبباً إلى الوجدان الشعبي.

تحليل الشكل :

كتبت أعلى يسار الرسم عبارة «أمير الحج» لتحديث إتراناً، وتملاً الفراغ الموجود خلف ظهر الفارس.

الشكل رقم (١٣) - وصف الشكل:

تعبّر الصور عن المظاهر الاحتفالية لتخليد ذكرى الحج لماله من أهمية وتقديس في نفوس الناس. فتوضح الصور الرسوم والكتابات على حوائط غرفة النوم بأحد المنازل بقرية «شبرامنت» بالهرم.

ونلاحظ الاهتمام بتسجيل اسم الحاج ضمن الكتابات احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة المختلفة.

ثانياً: المفاهيم

* محاولة التوصل لأبجدية الكتابات الشعبية :

نستخلص هنا كافة أنماط وأشكال الحروف المكونة لأبجدية الكتابات الشعبية، بعرض أشكال متعددة للحرف الواحد، من خلال الدراسة الميدانية والتحليلية التي أجريناها، بهدف بيان وتوضيح العلاقات التبادلية - Enterela - ships بين تلك الخطوط والكتابات وبين أشكال الخطوط في الفنون المصرية المختلفة (مصرى قديم - قبطى -

إسلامي) والموثقة بالدراسات الأكاديمية. (شكل رقم ١٤)،
(شكل رقم ١٥ أ، ب، ج، د).



ثالثاً: النماذج التطبيقية:

تطبيق المفاهيم الشعبية فى صورة معاصرة:

نعرض هنا لبعض أعمال الفنان/ محمد أباطة، والتي نلاحظ اقتباسها واستخلاصها من فن الكتابات والزخارف والنقوش للمرسومات الشعبية، حيث صاغ وحداتها وطوعها لأساليب الطباعة والإنتاج الحديثة دون أن يحدث بها أى تشويه، فنلمس فيها الحس الشعبى وفطريته المنعكسة على أسلوب التنفيذ وطريقة الصياغة والرسم.

كما أظهر الفنان «الثيرمات» الزخرفية وصاغها بغزارة فى تكوينات مبتكرة، وإن لم تفقد نبض الحارة الشعبية المصرية.

الشكل رقم (١٦):

وهو لوحة متمائلة التكوين قوامها تخيل لشكل عروس النيل فى هيئة مستطيلة مزخرفة بأطر قوامها أشكال معينة

ومثلثات ودوائر فى تكوينات متمائلة ومتكررة، ويحدها من أعلى وأسفل كتابات شعرية شعبية تتخذ خط منحني كالآتى:

الحب بحر زاهر راكمه مَخاطر
جنوده المحاجر والحدق السواحر

الشكل رقم (١٧):

وهو تكوين متمائل من عدة عناصر شعبية بتأثيرات مصرية قديمة، وعليها عبارة «الحنش الحارس» بخط فطرى. ويتصدر التكوين جامة مستديرة بإطارين أحدهما خطى والآخر منقط، وتضم مصفوفات من أشكال المربع بها بعض الرموز والحروف، وتوحى تلك المصفوفات بلعبه «السيجا» الشعبية المستمدة من التراث المصرى القديم.

ويكتنف التكوين على اليمين واليسار إلى أعلى شكل (الكف)، وهو من أبسط مظاهر التعبير الفنى عند القدماء، فهو الرغبة التلقائية فى إيجاد بصمة تشكيلية لشيء معلوم بطبع الكف على الجدران. كما أن لها مدلولاً آخر هام فى درء الحسد فى المعتقدات الشعبية المصرية، وترسم بالدماء مصحوبة بأشكال هندسية متعددة (٣).

والى أسفل نجد شكل الثعبان فى هيئة منحنية، ثم أسفله يميناً ويساراً شكل العين المحروسة المستخدمة فى المعتقد الشعبى أيضاً لدرء الحسد.

وفى بعض اللوحات يستخدم الفنان الشعبى أشكال

هندسية، مربعة ومستطيلة، فى تكوين متمائل، يشغلها برموز

شعبية وكتابات قوامها الحكم والأمثال، من ذلك مثلاً:

صفا لك اليوم ورق النسيم

وحال فى الأزهار دمع الغيوم

بينما سطر فى المستطيل السفلى ما يلى:

ورجع البلبل ألحانه

يقول هيا اطرب وخل الهموم.

* * *



خط فطري شعبي
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٧)

أ ب ت ح ج
ذ س ع ف ق
ك ل د ه
ن ا ن و ي ي

أبجدية

ا ا ا
ب با بب بو ببر بـ
ت تو تا تن تـ
ث ثـ ثو ثـ ثـ
ج جـ جـ جـ جـ
ح حـ حـ حـ حـ
خ خـ خـ خـ خـ

د د د	ر
ذ ذ ذ	ز
ر ر ر	ر
ز ز ز	ز
س س س	س
ش ش ش	ش
ص ص ص	ص

ض	ض
ط	ط
ظ	ظ
ع	ع
غ	غ
ف	ف
ق	ق



خطاب الحياة اليومية

فى المجتمع المصرى

حسن سرور

العلوم الاجتماعية فى بلادنا مازالت داخل أسوار الجامعة تحيا حياة أكاديمية هادئة وهانئة. هذه الحياة بالضرورة تتوجه صوب الماضى كاحد معانى الأكاديمية، وايضاً باتجاه الثابت والمستقر. وهى بهذا المنحى مؤسسية، وتسعى إلى صياغة القوانين التى تفسر ظهور المؤسسات واستقرارها واستمرارها فى الوجود. وإذا نظرنا إلى التراث السوسيولوجى مع أحمد زايد: «فقد قدم ماكس فيبر ودوركايم تفسيرات تنظر مباشرة للمجتمع الرأسمالى ولاستقراره واستمراره. أما ماركس فقد حاول بنظرية أن يقوض من دعائم هذا الاستقرار، ولكنه ساهم فيه بشكل غير مباشر، حيث شكلت الماركسية ضرباً من الوعى للمجتمع الرأسمالى ساعده على أن يتغلب على بعض مشكلاته ومكامن الخطر فى بنائه»^(١). (أحمد زايد: خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى، دار القراءة للجميع، دى، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الاولى، ١٩٩٢). ورقم (١) هنا يشير إلى الهامش ص ٤٠ من الكتاب: «قدم لوكاتش مناقشة مستفيضة للدور الذى لعبته الماركسية فى المجتمع الرأسمالى فى كتابه: التاريخ والوعى الطبقي». فليس غريباً أن مرجعية معظم المهتمين بعلم الاجتماع فى جامعاتنا هى كتابات: دور كايم، وماكس فيبر، وماركس، وبارسونز. أما الأنثروبولوجيون فقد انشغلوا إما بدراسات وصفية إثنوجرافية، أو بدراسات بنائية نسقية لنفس الموضوعات التقليدية (إثنوجرافيا كارلنجا، البناء الاجتماعى للحامدية الشاذلية، لعب الأطفال فى الريف المصرى، نسق القرابة عند قبائل... وهكذا). ومازالت اسهامات الفولكلوريين تنحصر فى دائرة النصوص الشعبية والمدخل الادبى الذى يقوم على دراسة هذه النصوص.

وقد تعالج بعض قضايا هذه العلوم فى مؤتمرات أو ندوات ذات طبيعة إعلامية / استعلامية، وبعيدة عن هموم النسيج الاجتماعى للمجتمع المصرى، والذى هو نسيج له

خصوصيته المتفردة - هذه بديهية، وتجربته التاريخية / الاجتماعية الخاصة. أو تقوم بعض المراكز العلمية والتي تتمسك عادة بمفاهيم بعينها، اعتقد أن معظمها قد تيبس وتجاوزته الواقع المعاش الآن محلياً ودولياً (حرب ١٩٧٣، الانفتاح الاقتصادي، الجماعات الإسلامية، شركات توظيف الأموال، سقوط الاتحاد السوفيتي، حرب الخليج، النظام العالمي ذو القطب الواحد....). والإنتاج في هذه المعرفة الإنسانية، المكتوب باللغة العربية، في معظمه نظري مترجم، أو كمي غامض مؤلف. (انظر في هذا الصدد قائمة سلسلة «علم الاجتماع المعاصر» والتي تصدر عن دار المعارف بالقاهرة، والكتابات المدرسية التي تصدر عن دار المعرفة بالإسكندرية).

وإذا كان الأمر كذلك، فإن تجربة كتاب «خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري» تعد محاولة للخروج من هذا المناخ، من أجل هواء أكثر نقاءً، بعيداً عن الصرامة المدرسية/ المؤسسية؛ ولذلك كانت شهادات كل من أحمد زايد ومحمود عودة وفتحي أبو العينين، في ندوة حول الكتاب بمركز الهناجر للفنون، أدارتها هدى وصفى مدير المركز، جديرة أن تُنقل للقراء وبهذا أفيروها.

شهادة أحمد زايد :

موضوع هذا الكتاب في ذهني من وقت طويل. منذ منتصف الثمانينيات ظهرت الحاجة إلى أن المجتمع المصري في عالم السوسيولوجيا ليس بحاجة إلى كثير من الدراسات الإمبريقية المجتزأة التي نراها تجرى من خلال الاستبيانات، أو الدراسات المتقطعة، أو الدراسات الكمية السريعة. مما لا شك فيه أن هذه الدراسات لها أهميتها؛ ولكن المجتمع المصري يحتاج إلى جهد نظري وإلى جهد منهجي؛ لأن له طابع خاص، له خصوصيته، والبناء الاجتماعي له طابع معين، يحتاج إلى شكل جديد من الطرح النظري، وشكل جديد من التحليل المنهجي أو من الاستخدامات للمنهج، والتي تمكن الباحث في علم الاجتماع من أن يقدم رؤية مغايرة لما هو سائد وشائع في علم الاجتماع. في ضوء هذه الحاجة، ومن خلال القراءات النظرية والقراءات في المنهج. ربما يكون هذا الشعور شعوراً صحيحاً، لأنه على المستوى النظري يكتشف المتأمل لتاريخ علم الاجتماع أنه قد تحول بالتدريج من المستوى المؤسسي.. من التركيز على النظم والمؤسسات إلى التركيز على الحياة وعلى التفاعلات العادية. ما يثبت ذلك أن التيارات التي ظهرت في علم الاجتماع في وقت متأخر كانت تركز على هذا الجانب، والتيارات التي ظهرت في علم الاجتماع في وقت مبكر كانت في معظمها تيارات مؤسسية. فعلم الاجتماع الذي ظهر على يد دوركايم ومن قبله كونت، ثم بارسونز بعد ذلك، كان في معظمه يركز على الجوانب المؤسسية. وعندما بدأت تظهر بعد ذلك تيارات مثل التفاعلية الرمزية، ومثل الإثنوميثودولوجيا (المشروع

البحثي للفلسفة الفينومينولوجية)، ومن قبلهما مدرسة فرانكفورت التي اهتمت بالإنسان ومعاناة الإنسان في قلب المجتمع الرأسمالي، والتي فسرت النظرية الماركسية تفسيرات تركز على الجوانب الإنسانية في حياة الشخص في المجتمع الرأسمالي. هذه التيارات تنتقل من مستوى المؤسسات إلى مستوى الحياة العادية. وبهذا فالعلم في تطوره يحاول أن يقترب من الواقع، في محاولة لتفسير علاقة الإنسان بالإنسان في التفاعلات الصغيرة والبسيطة. وفي الوقت نفسه، إن المتأمل في التطورات المنهجية لعلم الاجتماع يكتشف أنه بالرغم من أن التأويل أو منهج التأويل (الهيرومينوطيقا) قد ظهر في العلوم الإنسانية والدراسات التاريخية بشكل عام، والدراسات الأدبية منذ وقت طويل؛ إلا أنه ظهر في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا متأخراً، عندما بدأ يظهر رفضاً قوياً لمنهج دوركايم، الذي كان يحاول أن يفصل ما بين الذات والموضوع، ويعد الموضوع بمثابة «شيء» يجب أن يدرس بمنهج أقرب إلى منهج العلم الطبيعي. هذا المنهج التأويلي يرتبط بالتغيرات التي طرأت على المستوى النظري، والانتقال من عالم المؤسسات إلى عالم الحياة اليومية صاحبه انتقال من المنهج الدوركايمي الذي يفصل بين الذات والموضوع إلى المنهج الذي يدمج ما بين الذات والموضوع؛ بحيث تدرك الذات الموضوع من خلال رؤية، قد تبدو ذاتية؛ ولكنها في جوهرها رؤية موضوعية، يمكن من خلالها أن يحدث هذا الانصهار بين أفق الباحث وبين موضوع بحثه، بحيث يمكن القول إنه كلما ازداد فهم الباحث لهذا الموضوع كلما ازداد فهمه لنفسه، وكلما ازداد فهمه لنفسه كلما ازداد

فهو للموضوع الذى يدرسه. وفى مثل هذا التحليل يتحول الموضوع إلى شئ أشبه بالنص فى التحليل الأدبى، ويتحول المجتمع أيضاً إلى نص، ويصبح العمل العلمى أقرب إلى مفهوم العلاقة القائمة على فكرة التناص. والباحث فى هذه الحالة يحاول أن يقترب من هذا النص... يحاول أن يفسره. أن يأوله فى ضوء رؤيته الذاتية، وفى ضوء الأدوات التى يمتلكها للتأويل.

وفى هذه الحالة يتحول البحث العلمى ويدخل دوائر التجريب، مثلما يحدث فى الأدب وفى المسرح. ويظهر فى الأفق فهم جديد للموضوعية. إن الموضوعية ليست جمع بيانات منفصلة عن الباحث أو كمية، ولكن الموضوعية هى الإقتراب الحى المتفاعل مع هذا الموضوع، وإخراج رؤية. ويتكرر هذه الرؤى لهذا الموضوع يمكن أن تتحقق هذه الموضوعية. الموضوعية هنا ترتبط بفكرة البحث عن نوع من التفكير الأصيل، وأيضاً البحث عن نوع من التفسير يكون فيه درجة من الصدق... أن يكشف الباحث عن نفسه. وتبدو النفس/ ذات الباحث وكأنها صفحة بيضاء، لأننا نتعلم من خلال التنشئة العلمية التى نمر بها، ومن خلال القراءات، ومن خلال الارتباط بأساتذة بعينهم، ومن خلال إنتماءات معينة. وعليه ترسب فى أنفسنا أشكال كثيرة من التحيز. فى اعتقادى أن هذا الجهد التأويلى الذى يحاول فيه الباحث أن يندمج هذا الاندماج تكون أحد نتائجه الهامة هى تخليص الذات من كل هذه الشوائب، فتتحول إلى نفس رائقة كالمرآة يمكن أن ينعكس فيها المجتمع بشكل فيه نوع من الصدق، الذى قد لا يتوفر فى البحث الكمى المجتزأ.

فى ضوء هذا السياق النظرى والمنهجى حاولت أن أكتشف عالم الحياة اليومية فى المجتمع المصرى. والمقصود بعالم الحياة اليومية، هذا العالم السيل المتدفق، وهذه الحياة التى تتكون من التفاعلات الصغيرة والبسيطة، والتى نتعامل معها فى حياتنا اليومية فى الأسرة، وفى الشارع، وعلى محطة الأتوبيس، وفى المقهى، وفى الأماكن العامة حتى داخل المؤسسات. فى داخل المؤسسات نفسها هناك شكل من أشكال الحياة اليومية داخل أى مصلحة حكومية.. وهكذا. هذا العالم للحياة اليومية ليس عالماً مستقلاً بذاته، وإنما هو عالم يقع تحت ضغط مؤسسى، ويمكن أن يكون ذلك هو الفرق ما بين تحليل الحياة اليومية بوصفها عالماً مستقلاً بذاته، ومحاولة فهم عالم الحياة اليومية فى سياق أقرب إلى السياق التاريخى البنائى. إن هذا العالم للحياة اليومية هو عالم توجد فوقه طبقات أو أركولوجيا نظامية (هى مجموعة

من النظم والضوابط الاقتصادية والسياسية والثقافية التى تتدرج من الحياة اليومية نفسها حتى تصل إلى النظام الرأسمالى العالمى، مروراً بالنظم والضوابط الوسطى فى المجتمع القومى/ ص ٣١ من الكتاب) فيبدو عالم الحياة اليومية وكأنه عالم مضغوط من أعلى تقف فوقه أركولوجيا نظامية متراسة. وفقاً لهذا التصور يمكن أن نتصور العالم الخاص بالحياة اليومية فى مجتمعات العالم الثالث على أنه سوف يكون أكثر عرضة للضغط. وفى هذه الحالة هو يخضع لضغوط محلية، وأيضاً لضغوط عالمية، بعكس عالم الحياة اليومية الموجود فى عالم متقدم. وفقاً لهذا المنظور كان هناك العديد من الإشكاليات فى الإقتراب من هذا العالم.. كيف ندرس هذا العالم من خلال بعض مناهج الإثنوميثودولوجيا؟ وكيف يمكن الاستفادة من هذه التيارات استفادة منهجية وليست استفادة نظرية؛ لأن السياق النظرى قد وضعته فى قلب نظرية الرأسمالى العالمى، وفى دمج واضح جداً بين فكرة دراسة الحياة اليومية والأركولوجيا النظامية للنظام الرأسمالى العالمى. فالاستفادة المنهجية: هى أننى قد عثرت على الأسلوب الذى أصل به إلى عالم الحياة اليومية. حاولت أن أجمع بعض المواقف من هذه الحياة، من خلال المشاهدات، والملاحظات، ومن الخبرة الذاتية، وهى تشكل جزءاً أساسياً كمصدر للبيانات، ثم من خلال صحيفة لتسجيل المواقف فى الحياة اليومية (صحيفة تسجيل موقف فى الحياة اليومية / ص ٢٠٩ من الكتاب). وجمعت مجموعة من هذه المواقف وأخضعتها لتحليل وفقاً لتقسيم بدأ بموضوعات الحياة اليومية، ثم خصائص خطاب الحياة اليومية، والمقصود بالخطاب: شكل الكلام الذى يقال فى الحياة اليومية، وما يرتبط بهذا الكلام من تفاعلات، ومن سياق اجتماعى يشكل بنية. وانتقل بعد ذلك إلى تحليل لغة خطاب الحياة اليومية، وبعد... علاقة هذا الخطاب أو علاقة خطاب الحياة اليومية بالخطاب المؤسسى الرسمى. هذه التحليلات الأربعة هى التى تشكل منهج هذه الدراسة.. ومن البداية أؤكد أن الحياة اليومية ليست شيئاً منفصلاً، وليست شيئاً مستقلاً بذاته، وإنما هى تخضع لأركولوجيا نظامية، ولذلك هى حياة متباينة. ولعل هذه هى النتيجة الأساسية التى يعرض لها الكتاب.. إنها حياة لا تشكل عالماً واحداً؛ بل هى منقسمة من الداخل إلى عوالم مختلفة تبعاً للانتماء الطبقي. فى كل التحليلات محاولة للربط: بين موضوعات خطاب الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقيّة، وبين خصائص الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقيّة، وبين لغة

توجد طبقة تحمل الثقافة الحديثة وطبقة أخرى لا تحمل الثقافة الحديثة، وإنما الطبقات تختلف في علاقتها بالثقافة الحديثة اختلافاً في الدرجة وليس في النوع. وأيضاً في مسألة أشكال المقاومة نجد أن الطبقة العليا تقاوم الثقافة الحديثة أو تقاوم الأركولوجيا النظامية بنوع من الرومانسية يرتد بها إلى التراث، وارتداء الأزياء التقليدية والنزعة الفولكلورية الحديثة. والطبقات الدنيا في المقابل تقاوم من خلال الصوفية، أو الاندماج في الصوفية. وتظهر في الطبقات الوسطى أشكال متناقضة من المقاومة ما بين العلمانية والتيار الديني. وعلى العموم، إن دراسة مستويات وأشكال الخطاب والهموم في التحليل النهائي - الذي نأمله - هو إلقاء الأفكار والحوار في ضوء المنهج التأويلي.

شهادة محمود عودة :

هذا الكتاب بين أعمال عديدة قدمها أحمد زايد يثير إشكاليات متعددة، وهي بالفعل إشكاليات مثارة على طول تاريخ التراث السوسيولوجي. ومن أبرز هذه الإشكاليات، إشكالية «الموضوعية والذاتية». لقد تطور علم الاجتماع في الربع الأول من القرن التاسع عشر. وهنا أحدد هذا التاريخ بالذات، لأنه هو التاريخ الذي شهد صك هذه التسمية «سوسيولوجي» أو علم الاجتماع. لقد تطور علم الاجتماع الرسمي أو الأكاديمي بهذا المعنى في محاولة لبناء علم للإنسان على نسق العلم الطبيعي، ومن ثم كانت المحاكاة مستمرة في المنهج، وفي الرؤية، وفي الإجراءات الإمبريقية وما إلى ذلك، إلى المدى الذي حدث فيه ما يمكن أن أسميه باغتراب العلم عن موضوعه. فالعلم تطور أساساً لدراسة الإنسان والمجتمع، لكنه تحول تحت زعم الموضوعية، وتحت شعار نسق العلم الطبيعي، أو نموذج العلم الطبيعي، إلى تجاهل للإنسان في حياته الاجتماعية العادية، وإلى إغراق في دراسة المجتمع بوصفه مؤسسات لها وجود مستقل عن الإرادة الإنسانية، وأن المجتمع الإنساني هو أكبر من مجرد العناصر البشرية المكونة له، وأنه ينطوي في ذاته على قوانين موضوعية تحركه، وأن هذه القوانين يمكن اكتشافها من خلال العمل العلمي الذي يسير على منوال العلم الطبيعي. في الحقيقة إن الاتجاهات الكبرى في مرحلة النشأة، وعلى طول حقبة طويلة من تاريخ علم الاجتماع قد نحت هذا المنحى، ليست التيارات الدوركامية فقط، وإنما التيارات الماركسية أيضاً. فالماركسية قد وقعت في نفس المازق، مازق التحول من الإنسان إلى المؤسسة.. التحول من الحياة اليومية، الحياة الإنسانية الحقيقية، إلى دراسة العلاقات

الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وحتى بين العلاقة بالنظم والمؤسسات الرسمية وبين الانقسامات الطبقية. ف فيما يتصل بالموضوعات، سوف نكتشف أن عالم الطبقة الدنيا له موضوعات غالباً ما ترتبط بهوموم والمشكلات الحياتية كالطعام والشراب، وإن عالم الطبقة الوسطى ينشغل الخطاب فيه بموضوعات نقدية. دائماً هناك حديث عن الآخر بنوع من توجيه النقد. وبالتأكيد الطبقات الدنيا ليست لديها الوقت لتوجيه اللوم للآخر، وعندما يوجه اللوم للآخر يوجه في شكل احتكاكات جسدية مباشرة، إنما في عالم الطبقة الوسطى نجد الآخر يندرج في أحاديث هذه الفئات بشكل مكثف، فيظهر هذا الخطاب الساخر، الناقد، من الآخرين، وتظهر فيه تقريباً كل أسرة، وكل فرد كما لو كان عالماً مستقلاً في مقابل الآخر السيء، غير المرغوب فيه. هذا النمط يظهر أكثر في داخل الطبقة الوسطى. أما الطبقة العليا فتنشغل أكثر بموضوعات الاستهلاك. وفيما يتصل أيضاً بالملامح الأساسية في الخطاب، سوف نجد الطبقة الدنيا يكون الخطاب أكثر انفعالا، وفي الطبقة الوسطى أكثر سخرية، وفي الطبقة العليا يكون أكثر مشاهدة، بمعنى الاستمتاع برؤية الآخرين، وعدم الانخراط في الحياة بأى شكل. وفي اللغة بعض الخصائص نكتشف منها أن الخطاب اللغوي للطبقة الدنيا فيه قدر من التجسيد والتشبيهاً والتقويمات، وفي الطبقة الوسطى فيه قدر من السخرية والنقد، وفي الطبقة العليا قدر من التفرنج وتقليد المجتمعات الغربية. الاهتمام الخاص بالطبقة الدنيا اهتمام معوي، حشوي أكثر إذا استخدمنا لغة أفلاطونية، واهتمام الطبقة الوسطى عقلى معرفي، أما الطبقة العليا فهي أقرب إلى الاهتمام الجسدي.. تجميل الجسد وتنميته وظهوره في العالم.

وعندما نتأمل علاقة خطاب الحياة اليومية بمستوياته بالخطاب المؤسسي نجد بالضرورة علاقات للخضوع وعلاقات للرفض. تتجلى أشكال الخضوع هذه في كيف تلاحق التنظيمات الأفراد الذين يعملون فيها حتى في منازلهم، وكيف تفرض الثقافة الاستهلاكية على الأفراد أشياء مؤرقة، وكيف تفرض الأجهزة الأيديولوجية للدولة على الأفراد أيضاً أشياء مؤرقة. علاقة الإنسان بالنظم الحديثة. فالطبقات الدنيا تتعامل مع الحداثة والثقافة الحديثة كما لو كانت عبئاً، والطبقات الوسطى تبدو بالنسبة لها وكأنها الهدف أو الطموح، والطبقات العليا تعيش في قلب هذه الثقافة الحديثة. وفي تحليل كهذا - يهتم بتوزيع أشكال الثقافة الحديثة بين الطبقات - يجنبا فكرة الثنائية، لأنه لا

والنظم والمؤسسات. وفي هذا الإطار نشأ هذا التناقض المصطنع بين الموضوعية والذاتية، وكان جزءاً عظيماً من النهج في العلوم الاجتماعية، هو: كيف نتجنب الذاتية؟ وكيف نحقق الموضوعية؟ هذا التناقض في تصوّري كان تناقضاً مفتعلاً. ليس ثمة تناقض بين الذاتية والموضوعية، بقدر ما هناك من تناقض بين الذاتية والوضعية، أي التيارات الوضعية التي تنحى منحنى العلوم الطبيعية في فهم الإنسان، وفي فهم المجتمع. فالمعرفة الاجتماعية هي في حقيقة الأمر معرفة ذاتية، وهي معرفة ذاتية؛ لأننا نعرف عن الناس من الناس أنفسهم، وإننا كباحثين، إنما نحن ذوات في المحل الأول نتفاعل مع ذوات أخرى. فالمعرفة السوسولوجية في طبيعتها الأساسية هي معرفة بين ذاتية، وأن هذه البين ذاتية في المعرفة هي الخطوة الأساسية نحو تحقيق الموضوعية؛ بمعنى الفهم الحقيقي الذي يقترب من الواقع الحي للمجتمع الإنساني والعلاقات الإنسانية. فليس ثمة تناقض إذن بين الذاتية والموضوعية، وإنما التناقض بين الذاتية وبين اتجاهات معينة تنحى نحواً معيناً، يمكن أن نطلق عليها الاتجاهات الوضعية أو الاتجاهات المؤسسية.

ولا شك أن هذه الأفكار أصيلة في الفكر السوسولوجي أيضاً. لقد رفض تيار فكري بأكمله منذ القرن التاسع عشر هذه الدعاوى، هذه الدعاوى الوضعية المتطرفة أو المدعاة. ويمكنني أن أشير إلى تيار من بين هذه التيارات الأساسية: تيار فلسفة التاريخ في ألمانيا، والتيار الكانطي المحدث، الذي حاول منذ البداية أن يقيم تمييزاً بين العلوم الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتي أطلق عليها في ذلك الحين «علوم الروح»، وبين علوم الطبيعة، وأن ثمة فروقاً أساسية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية في الهدف وفي المنهج. فالعلوم الطبيعية تستهدف - وهي محقة في ذلك - التفسير السببي، فمن السهولة بمكان رصد العلاقات السببية البسيطة في ظواهر الطبيعة وظواهر الكون. أما العلوم الاجتماعية والإنسانية فإن هدفها الأساسي ينبغي أن يكون التأويل وليس التفسير. التفسير السببي في الظواهر الطبيعية مسألة مشروعة، لأن ظواهر الطبيعة لا يختلف ظاهرها عن باطنها، شكلها عن مضمونها. إن عينة بسيطة من أي عنصر طبيعي يمكن أن تمثل هذا العنصر في كل زمان ومكان، أما عينة مهما بلغ حجمها من الناس فلا يمكننا أن ندعي أنها تمثل البشر في ضوء الاختلافات النوعية في الحياة الداخلية، حتى بين التوائم المتطابقة. فالأسرة الفقيرة المفككة - على سبيل المثال - والمتردة في أوضاعها، يمكن أن

تخرج متطرفاً، ويمكن أن تفرز عبقرياً ومبدعاً في نفس الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. إذن الخاصية الأساسية التي ذهبت إليها هذه الفلسفة، أو هذا التيار، بوصفها خاصية تميز الإنسان هي خاصية التفرد. وهذه الخاصية لا يمكن الوصول إليها إلا بفهم تعاطفي بين الباحث والمبحوث، بين الذات والموضوع الذي هو ذات أيضاً، بين ذات وذات. إن هذا الفهم التعاطفي هو الشرط الأول لفهم حقائق الحياة اليومية. ونحن نعلم أن ماكس فيبر لعب دوراً كبيراً في تطوير بعض أفكار هذا التيار الكانطي المحدث، وتيار فلسفة التاريخ الألماني حينما طور مفهوم «الفهم التأويلي» باعتباره يشير إلى الفهم التعاطفي، كمحاولة لتأويل الحياة الاجتماعية أو لتأويل الفعل الإنساني. لكن ماكس فيبر في اللحظة التاريخية التي عاش فيها لم يتخل - رغم اعترافه بأهمية الفهم التعاطفي، وبأهمية الاتجاه الذاتي في فهم الحياة الإنسانية - عن إعجابه بنسق العلم الطبيعي، فحاول أن يقيم مزاجية بين الفهم وبين العلاقات السببية، فطور فكرة الفهم السببي ذو المعنى في ضوء علاقات تاريخية معينة، وحاول أن يقيم نموذجاً في البحث الاجتماعي يجمع بين الذاتية والمؤسسية، أو بين الذاتية والموضوعية.

إن هذه الإشكالية تطرح بشكل علمي، وربما لأول مرة في كتابات عربية، وفي بحوث عربية. في البحث الذي يقدمه أحمد زايد: إشكالية العلاقة بين الذات والموضوع، بين المؤسسة والحياة المعاشة أو أسلوب الحياة المعاش، بين أفكار الناس في حياتهم اليومية البسيطة وبين المؤسسات التي يعيشون فيها. وربما هذا ما أخذه عليه في هذا العمل.. أنه قد نحى، ولكن بشكل مختلف، منحى ماكس فيبر، فهو لم يتخل عن إعجابه بعلم الاجتماع المؤسسي، وحاول أن يطرح «توليفة» يربط فيها دراسة الحياة اليومية بدراسة المؤسسات. وفي الحقيقة إن كثيراً من المفكرين النظريين من الممكن أن يختلفوا معه اختلافاً جذرياً في هذه النقطة. فدراسة الخطاب أو دراسة الحياة اليومية «كنص» تختلف عن دراسة الحياة اليومية كـ «سياق»، وإن كان هناك بعض المنظرين المعاصرين الذين رجع إليهم أحمد زايد يدافعون عن نفس الفكرة التي نفذها. فالتأويل كما هو في النقد الأدبي، أو مدرسة ميشيل فوكو تصديداً، هو تأويل من الداخل.. تأويل للنص من الداخل. أي إن معنى النص علينا أن نجده في بنية النص من الداخل، وإن محاولتنا ربط النص ببنى خارجه عن النص هي محاولة فيها شيء من التلفيق؛ ولكن الجديد في محاولة أحمد زايد هو ربطه بين تأويل النص وبين التحليل الماركسي.

وفى الحقيقة أننى أجد فى مصر مدرسة بأكملها لا تجد غضاضة فى الربط بين التأويل وبين التحليل الماركسى، علماً بأن فوكو - رائد التأويل - حين سئل عن ماركس، قال: ومن هو ماركس هذا؟ إنه يكره ماركس كراهية عميقة، ولا يعترف إطلاقاً بالتحليل الماركسى؛ لكننى فى حقيقة الأمر أجد هذا الربط ربطاً مقبولا. ومنذ فترة قريبة كنا فى مناقشة مع الباحث الفلسطينى ادوارد سعيد حول هذا الموضوع. وادوارد سعيد من المدرسة التى لا ترى أية علاقة بين فوكو وبين التحليل الماركسى. فالاتجاهات الهيرومينوطيقية هى اتجاهات فينومينولوجية ذاتية تنطلق من مسلمة أساسية، هى: «إن العالم لا وجود له إلا من خلال الوعى»، وليست هناك حقائق إطلاقاً تحقق نفسها بنفسها، حتى حقائق العالم الموضوعى، وإن حقائق العالم الموضوعى فى حاجة إلى ذات تدركها لتظهر إلى حيز الوجود، بالمعنى العلمى أو بالمعنى الاستمولوجى (المعرفى). فالعالم لا يفهم بذاته، والحقائق لا تتحدث عن نفسها. ومن ثم فإن الهوة النظرية شاسعة بين تحليل النص كمنهج... بين التأويل كمنهج، وبين الربط المؤسسى أو التحليل المؤسسى بعامه، والتحليل الماركسى بصفة خاصة. وربما كان مكنم الخطورة فى عملية الربط هذه.

لا شك أن هذه إضافة من أحمد زايد، ولا شك أنها مقنعة فى كثير من الأحيان، وهى أن المنهج الفينومينولوجى الذى يشترط التعليق واستبعاد كل الأفكار النظرية المسبقة، أو على الأقل الاحتفاظ بكل النظريات التى فى الميدان، والتى فى ترسانتنا العلمية، بوضعها بين قوسين، ومقاربة الموضوع بشكل مباشر، واستلهاهم المعرفة من التجربة الذاتية، وإنه من خلال تكرار التجارب الذاتية سوف نعرف أى النظريات التى يمكن أن تكون أكثر صدقاً. فالخطورة إذن فى التحليل الذى أجراه أحمد زايد... فى تحليل النص فى علاقته بالسياق الطبقي، وبالسباق العالمى، فى أنه ربما يضاف نص إلى النص هنا. إن هذه الظاهرة ملحوظة، فلقد ركز على اللغة الخاصة التى تميز الطبقات الدنيا عن الطبقات الوسطى عن الطبقات العليا، وعن الهموم والمشاكل الخاصة التى تظهر فى لغة خطاب الطبقة الدنيا، ولغة خطاب الطبقة الوسطى، ولغة خطاب الطبقة العليا. والسؤال الآن: أين اللغة المشتركة؟ ألا توجد لغة مشتركة نهائياً؟ فى تقديرى إن فكر أحمد زايد هنا هو الذى أملى على الخطاب لغة قد تكون غير موجودة فى بعض الأحيان، فهو أضاف إلى النص المعاش فعلاً نصاً من عنده هو.. نصاً فى ذهنه هو، وليس أدل على ذلك من أنه،

إذا قرأ أحد هذا النص من منطلق تحليل نفسى، ربما وجد شيئاً آخر لم يشر إليه أحمد زايد.

أنتقل إلى نقطة ثانية، إذا كان عندى كشاف أو مصباح أولى أقرأ من خلاله النص، فسوف يضيف إلى النص معانى جديدة، ولكنه سوف يضيف أيضاً معانى. وهنا أخذ على المعالجة، فى بعض الأحيان، أن أحمد زايد لم يحقق تماماً الدعاوى الرائعة التى بدأ بها، وأنه سوف يدرس الحياة الإنسانية كحياة حقيقية معاشة.. الناس فى بساطتهم، فى كلامهم، فى حواراتهم العادية، فى مناقشتهم لمشاكلهم.. إننى ألح تعاملأ مع البشر كدمى - على حد تعبير الفرد شوتز، لا يوجد فرق كبير إذا اخترت عينة من الناس وصممت استمارة. الاستمارة تعكس أهدافاً فى ذهنى، وتعكس فروضاً، ولا تعنى شيئاً عند العينة؛ ولكنها تعنى حاجة بالنسبة لى، وقد فرضتها عليهم وحصلت على إجابات. والحقيقة هنا أنا لا أعمل بحثاً عن حياة الناس، وإنما أعمل بحثاً عن دمي أنا صنعتها باختياري، العينة بمواصفات معينة. هذا الاتجاه فى بعض الأحيان لا يتم التخلص منه تماماً؛ فالتسجيل المصطنع للمواقف، أو الذى قد يكون مصطنعاً، فى بعض الأحيان، وعلى الرغم من أنه يجرى فى الحياة اليومية؛ لكنه يجرى فى الحياة الملعنة. فالنص المدروس هو النص المعلن، وفى مجتمعنا والمجتمعات التى تعيش نظم سياسية واجتماعية معينة، النصوص الملعنة قد تختلف اختلافاً جذرياً عن النصوص غير الملعنة. وكنت أمل من أحمد زايد ألا يكتفى بدراسة النص المقال، وإنما يتوجه إلى النص المسكوت عنه، النص الذى لم يقل، أو النص الذى يقال فى العلاقات الحميمة، وفى الظروف الحميمة التى يمكن أن تكشف بالفعل عن معاناة الناس، وعن المشاكل التى يمرن بها فعلاً.

شهادة فتحي أبو العينين :

الاحتفاء بهذا الكتاب واجب لمجموعة اعتبارات، من الممكن التعرف عليها لو أننا قارنا بين نوعية هذا البحث ونوعية السائد من البحوث فى المشهد العلمى فى مجال علم الاجتماع فى مصر. نعلم تماماً من تاريخ علم الاجتماع فى مصر نوعية الاهتمام النظرى، وأيضاً نوعية الاهتمام بالموضوعات التى يتصدى لها الباحثون فى مصر، سواء فى شكل رسائل جامعية، أو فى شكل بحوث خارج أسوار الجامعة. نعم إنها تطرح موضوعات هامة جداً من بينها: التخلف والتنمية والصناعة والتغير الاجتماعى ومشكلات

اجتماعية أخرى؛ لكن رغم خطورة وأهمية هذه الموضوعات نظل دائماً مشدودين نحو صياغات نظرية تقليدية، بل أحياناً نستخدم مفهومات ثبت بالفعل أنها لا تلائم التربة المصرية وطبيعة المجتمع المصرى. ومع ذلك يظل النقل بغير نقد وتمحيص لهذه المفهومات والصياغات المطورة فى مجتمعات أخرى غير مجتمعنا مستمرة. نعلم أيضاً أن إحدى سمات البحوث الاجتماعية التى تجرى فى مصر هى الاستغراق فى الكلام النظرى والغموض، ومن ناحية ثانية الاستغراق فى مجموعة جداول ومعاملات ارتباط وإحصاءات تجهز على الطبيعة الإنسانية للظاهرة الإنسانية الاجتماعية، ويتحول الإنسان والكائن الإنسانى إلى مجموعة أرقام ومجموعة جداول ونسب مئوية. وتحت الجداول مجموعة سطور أفقية لا نقول شيئاً أكثر مما تقول الجداول الرأسية. وهنا الرأسى والأفقى واحد لا يصل إلى المعنى والجوهر، جوهر الإنسان، وجوهر حياة الجماعات، وحياة الأفراد.

وبالفعل أسلوب البحث الذى بين أيدينا ومنهجه، فضلاً عن الرؤية التى توجهه، يجعل هذا البحث من البحوث المتميزة. يضاف إلى ذلك شئ أساسى وهو موضوع البحث نفسه: «خطاب الحياة اليومية». وأيضاً هذا الحوار، المثار فى هذه الندوة، حول البنى والمؤسسات والنظم الاجتماعية يجعلنا بالضرورة نسأل عن نشأة العلم. علم الاجتماع نشأ فى مواجهة مشكلات كبيرة كانت تواجه الدول الأوروبية فى القرن التاسع عشر.. نشأ لمواجهة المشكلات على المستويات البنائية، ولم يصل إلى إدراك أن هناك مستويان من الحياة يحتاج إلى الاهتمام إلا قريباً جداً. هذا ما حدث عندما بدأت مجموعة من التيارات الفكرية تتخلى على المستويات النظامية والبنائية الكبرى عن النزول إلى مستوى حياة الأفراد. كان هذا الاهتمام بحياة الأفراد فى البداية بعيداً عن تفسيرها فى السياقات التى كان يعيش فيها الأفراد.

وإذا نظرنا إلى الدراسات الأوروبية الآن نجد العودة إلى النظر للظواهر الإبداعية والنصوص فى سياقها. هذه الدعوة ظهرت بعد ما ظهر تيار فكرى فرض نفسه على مختلف العلوم الاجتماعية، وبالذات فى مجال النقد الأدبى وتفسيره للإبداع، إلى أن النظر إلى الشئ كبنية مغلقة مكتفية ذاتياً، وليست فى حاجة إلى أى شئ خارجها لتفسيرها. الآن عودة إلى رفض هذا الاتجاه؛ لأنه وصل إلى طريق مسدود، وأصبح كل مفكر، وكل باحث، يهتم بدراسة ظاهرة: فكرية، فنية، أدبية، سياسية أياً كان ينظر إليها كبنية لها عناصرها، والعناصر لها علاقتها ببعضها، ولكن هذه البنية موجودة فى

بيئة، وموجودة فى سياق معين، ولابد أنها مشدودة بشكل أو بآخر بألية أو بأخرى. وهذا لا ينزع منها إمكانية استقلالها، وأيضاً لا ينفى ارتباطها بسياق أوسع، ويدون هذا السياق الأوسع لا يمكن تحقيق الفهم الأشمل، والأكثر استيعاباً لطبيعة بنية ما؛ سواء أكانت هذه البنية نصاً أدبياً، أو جماعة اجتماعية، أو مجتمعاً أكبر من مستوى الجماعة الاجتماعية.

مزية هذا الكتاب هى الانفتاح على الإنجازات الحديثة فى علم الاجتماع، والإفادة النقدية منها فى معالجة الموضوع المطروح للبحث، سواء أكان الموضوع «خطاب الحياة اليومية» أو الدراسات الأخرى التى يقدمها أحمد زايد بين الحين والآخر: «الاستهلاك»، و«الثقافة الاستهلاكية»، و«الحدائق فى التربة المصرية وإشكالياتها» إلى آخره؛ ولذلك من الطبيعى أن مثل هذا الاهتمام النظرى وبموضوعات معينة تصاحبه وتلازمه عملية ربط وثيقة جداً بين النظرية من ناحية؛ وبين البحث من ناحية ثانية، وهذا ما نفتقده فى كثير جداً من البحوث الاجتماعية التى تجرى. موضوع البحث هو «خطاب الحياة اليومية».. هذا الخطاب ببساطة يتبدى فى حديث الأفراد مع بعضهم البعض، والجماعات من خلال تفاعلاتهم اليومية، وما يحتويه هذا الخطاب من عناصر مختلفة: اللغة، رموز، إيماءات، حركات، أمثال تشيع وتنتشر بين الناس. ولو أن باحثاً آخر غير أحمد زايد يتصدى لهذا الموضوع لشد إلى مناطق أخرى، لمنطقة الفولكلور مثلاً. هنا نحن بالطبع لا نقلل من شأن الفولكلور، ولكن فى كثير من الأحيان تأتى هذه المعالجات على درجة من التبسيط تخلع المعنى العميق والهام والجوهرى للظاهرة. ومن الممكن أن يشد الباحث إلى سجن آخر هو سجن النزعة الإمبريقية، أو النزعة الواقعية المفرطة، والتى تحول الظاهرة إلى أرقام وإلى معالجات تجزيئية. الدراسة الحالية التى نناقشها نات بنفسها عن أسر الفولكلور التبسيطى وعن سجن الإمبريقية المفرطة، وفى الوقت نفسه لم تطمس حقيقة الأفراد، إنسانية الإنسان، ولم تجهز على الجماعة ككائنات إنسانية. هذه الدراسة لم تتعامل مع الموضوع باستخدام أساليب إحصائية ومعاملات ارتباط معقدة، لأن أحمد زايد مؤمن بأن خبرة الحياة اليومية هى نتاج لخبرتين: خبرة الباحث من ناحية، وخبرة البحوث من ناحية ثانية. هذه نظرة تعكس نزعة إنسانية، وتؤكد تواضع الباحث كقيمة، وإبتعاده عن المعانى التقليدية المبتذلة للموضوعية. لم تعد الموضوعية أن تكون هناك مسافة بينى وبين الموضوع الذى أدرسه، بل الموضوعية أصبحت إقترباً أكثر من الموضوع وفهمه من داخله. أما الموضوعية تاريخياً

فكانت مستوردة من العلوم الطبيعية، وأوصلتنا إلى بعض التشخيص والوصف؛ لكنها لم توصلنا إلى معرفة الشيء من الداخل أكثر، وبالتالي فهمه أكثر. الحياة اليومية في هذا الكتاب تبدو منظوراً إليها هي وخطاباتها بوصفها في حالة تشبُّك، في حالة بنينة.. بنينة تتشكل وليست ثابتة، وإنما هي دائماً في حركة، وهذا ما يضيف على البحث طابع الدينامية. وهو بهذا يعترف بالطابع المتحرك لأي ظاهرة. الهام هو كيف ندرك هذه الدينامية؟ ونشخصها في الحياة اليومية المصرية عبر خطابات موجودة، وأيضاً خطابات تضاف باستمرار. هناك خطابات تضاف، وبعض الخطابات تضمّر أو تختفى، وبعض الخطابات ربما كانت موجودة وتظهر ثانياً للعيان، أو تظهر في ثوب جديد... هذا ما أقصده في إدراك الدينامية في المجتمع المصري وخطابات حيواته. هذا التنوع أعطى فرصة كبيرة للباحث أن يقدم تأويلات، موضوع التأويلات هذه هو المعضل الرئيس في هذا المنهج. سمحت هذه الرؤية بتقديم تأويلات متعددة لمستويات متعددة لهذا الخطاب. - خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري - وأيضاً أسهمت في إثراء البحث بتعميمات وأنماط عامة من الممكن أن تفيد في إدراك وتوسيع مجال حس مرهف بالوعي بالحياة. فأننا أزعّم أن هذه الدراسة تضيف... أنا فتحي أبو العينين قبل قراءة الدراسة أختلف بعد قراءة الدراسة.. أضيف إلى... اتسعت الرؤية.. رأيت حاجات لم أكن أراها قبل القراءة. بهذا المعنى أرى أن هذا البحث يحقق بعض الأهداف العزيزة على الإنسان بشكل عام، وعلى الإنسان الباحث المهتم بإدراك الحياة الاجتماعية من حوله. هموم أحمد زايد ليست هموماً أكاديمية صارمة قائمة على تأسيس مسافة بينه وبين القارئ العادي. هنا لابد أن أحدد موقفى من هذه الكتابات، فإنا ضد هذه البحوث حتى لو قيل عنها أنها رصينة وعميقة وأكاديمية، مادامت لا تسهم في إرهاف حسي بالحياة. هذا البحث موجه بمجموعة قضايا نقرأها في ثنايا الكتاب. هنا هم، أو باحث مهموم، وأيضاً منطلق من خاصية الباحث بوصفه باحث اجتماعي. هذا الهم يدفعه إلى الغوص في الحياة الاجتماعية ومعه أدواته التي تمكنه من أن يلتقط حاجات لا يراها إلا غواص، أيضاً يوحى بموضوعات وإشكاليات من الممكن أن تكون موضوعات لبحوث أخرى على نفس الدرجة من الأهمية والإبداع: مسألة اللغة، التواصل، تمايز الطبقات الاجتماعية في مصر فيما يتعلق بـ الكلمات، والمفردات، والجمل، والأمثال. هذه المسائل عالجهما في بحثه ولكنها من الممكن أن تكون مباحث مستقلة في

مجال علم اللغة الاجتماعي - هذا العلم جديد، وفي مصر لا توجد أية إسهامات فيه، سواء على المستوى النظري أو المستوى الميداني - ونحن في أمس الحاجة إلى إسهامات في هذا المجال. السؤال الآن: هل هناك علاقة بين انتماء الشخص إلى جماعة ما أو شريحة اجتماعية أو طبقة اجتماعية معينة وبين طريقة التعبير واستخدامات اللغة والمفردات، أو حتى الحركة الجسدية في الحياة. فهل حركة العامل في الأتوبيس مثلاً هي نفس حركة المهندس أو الطبيب؟ وهل حركة المرأة مثل الرجل؟ هذه المسائل تثير سوسيولوجيا التعبيرات بكل أشكالها، وأحد شواغلها التميز في الانتماء، وعلاقته بأشكال التعبير المختلفة.

إنّ أحمد زايد انطلق من رؤية أبعدته عن الرؤى الكلاسيكية والنظريات الكلاسيكية، والتي تهتم بدراسة البنى والمؤسسات والمشكلات التي كان يهتم بها علم الاجتماع الكلاسيكي، فقد استفاد من إسهامات مدرسة فرانكفورت والفينومينولوجيا والإثنوميثودولوجيا ودراسة الجماعات في حياتها اليومية. ويقدم لنا، نتيجة استخدام هذه الأطر النظرية، مجموعة فروض يسعى البحث في اختبارها عبر فصول الكتاب. على سبيل المثال الخصائص العامة التي يتسم بها خطاب الحياة اليومية في مصر، فهو يتسم بمجموعة سمات: إصدار الأحكام التقويمية السريعة نحو الأمور والأشياء والأشخاص.. النقد الموجه إلى السلوك والمؤسسات... الحنين إلى الماضي أو التوحد مع هذا الماضي، وهو في الغالب رومانسي.. «الأنامالية» أو اللامبالاة التي تظهر في ميل الخطاب إلى عدم حسم الأمور، وعدم تحديد المواقف، والرغبة في إرضاء المخاطب.. نزوع الخطاب إلى التذمر أو المبالغة أو البطولة الاستعراضية.. التطرف في الاستجابة، بمعنى الانتقال من حال إلى حال نقيض، من التصلب الشديد والحماس إلى التسامح.. السمة العامة لخطاب الحياة اليومية في مصر هي التناقض الداخلي، وعدم التجانس، والميل إلى عدم الاتفاق. لكن يكتشف الباحث رغم هذا أن هناك قدراً من التجانس الذي يتميز به كل خطاب من الخطابات التي يعالجها؛ لأن أحمد زايد قسم خطابات الحياة اليومية وفق مجموعة من المتغيرات: متغير طبقي (طبقات عليا، طبقات وسطى، طبقات دنيا)، ومتغير القطاعات (الريفي، الحضري) ومتغير المهنة (عمال، موظفون)، إلا أن هذا التقسيم يوجه له بعض النقد، رغم هذا التمايز. فالباحث يستنتج أن هناك نوعاً من التجانس بين كل خطاب من الخطابات التي يعالجها. على سبيل المثال: الخطاب الريفي

بالمعنى الصارم والدقيق. وعلى كل ليس لازماً أن تكون هكذا؛ ولكن معيار التصنيف الطبقي هنا معيار يوجه إليه نقد - مع الأخذ فى الاعتبار صعوبة الكلام عن التصنيفية الطبقيّة فى مصر - فهل أبناء الطبقة العليا هم الذين يذهبون إلى النوادى؟ وهل يجوز تصنيف العمال والموظفين؟ أليس هذا تصنيفاً مهنيّاً؟، وأيضاً هناك مواقف كثيرة جداً فى السوق، فى المصعد.. إلى آخره؛ لكن السؤال يثار.. كيف كان الشخص الذى يسجل هذه المواقف، أو يشارك فى هذا الحدث، يتأكد من الموقع الطبقي للمبحوث؟.

وفى نهاية هذا التقييم الثرى دار حوار طرحت فيه مجموعة من الأسئلة منها: خطاب الحياة اليومية فيه نوع من التشويه.. لماذا؟، مسألة المتغير القائم على الاختلاف بين الطبقات أليس هو استدعاء لغة قديمة فى الخطاب العام؟، هناك طبقات جديدة فى المجتمع لها خطاباتها، كيف نكتشف طبيعتها؟ مسألة الحنين إلى الماضى ليست قضية فولكلورية بحتة، وإنما هى هم من الهموم التى تنتاب الشخصية المصرية، فهل هى هروب إلى الماضى أم بحث عن الهوية المصرية؟، قضية الانصهار بين الذات والموضوع وما أثارته من مشكلات فى البحث؟ مسألة الأداة المنهجية (صحيفة تسجيل المواقف) ومدى ملائمتها للبحث الاجتماعى؟. وعلى العموم هذه الندوة قدمت لنا جانباً هاماً من حالة علم الاجتماع فى مصر، أملا فى أفاق أوسع لفهم الإنسان المصرى وقضاياهم وهمومهم.

يلتف حول الأحكام التقويمية والحنين إلى الماضى، والخطاب الحضري يتمركز حول النقد والتطرف فى الاستجابة. خطاب الطبقة الوسطى وصفه بأنه ممتعض، أى معبر عن موقفه من العالم المحيط به بصورة نقدية. خطاب الطبقة الدنيا منفعل، أى سريع الحكم، ولا يكثر كثيراً إلا بما يمس الوسط المعيشى لهذه الطبقة الدنيا مساً مباشراً. فى الحقيقة، إن مسألة التقسيمات الطبقيّة مسألة من أصعب ما يكون، ولكن معالجة أحمد زايد فيما يتعلق بالتمايز الطبقي وفق خطاب الحياة اليومية لكل طبقة تحتاج إلى تأمل. فخطاب الحياة اليومية للطبقة العليا تسود فيه موضوعات معينة أغلبها حول الجسد (الملابس، العطور، الرياضة، النوادى) ويهتم بالمظهر والتأنق، وخطاب الطبقة الوسطى يتركز حول المعرفة، وخطاب الطبقة الدنيا يتمركز حول المعدة. وأيضاً هناك شكل تعبيرى حسب التميز. فخطاب الطبقة العليا يشيع فيه التكلف والمبالغة والتعجب واستخدام التعبيرات الأجنبية، وخطاب الطبقة الوسطى يشى بالسخرية والسخط واستمرار الشكوى والشعور بالعجز، وخطاب الطبقة الدنيا سمته الميزة التجسيد واستخدام التشبيهات، سواء أشياء مادية أو أوصاف مجسدة.

استخدم أحمد زايد أداة معينة فى تسجيل المواقف (صحيفة تسجيل المواقف)، ويبدو أن مثل هذه الأداة لا تمكن من معرفة الوضع الطبقي الحقيقى للمبحوث. وأيضاً لا يوجد تصنيف طبقي واضح للمجموعة التى أجرى عليها البحث، والتى نطلق عليها تجاوزاً عينة عشوائية؛ ولكنها ليست عينة



مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

بودابست — المجر

أحمد محمود

عقد فى العاصمة المجرية بودابست فى الفترة من ١٩ إلى ٢٥ سبتمبر ١٩٩٣م مؤتمر عن العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وشارك فى المؤتمر الذى نظّمته جامعة يوتوفوس لوراند بالاشتراك مع جامعة ليدز بإنجلترا باحثون من مختلف دول العالم.

ويتساءل الباحث عن كيفية تبني جماعات أرقى ثقافياً لعقائد وممارسات جماعات أدنى منها ثقافياً.

وكانت النذور كما يمارسها المسلمون والمسيحيون والدروز فى لبنان موضوع البحث الذى تقدمت به الدكتورة باتريشيا ميهالى نبتى من الجامعة الأمريكية فى بيروت. وهى تقول إن النذر عقد بين الإنسان والقوى الغيبية. وفى هذه الحالة يطلب صاحب النذر من تلك القوى أن تقضى له مسألة ما، على أن يبادل هو ذلك بعمل ما فى حالة قضاء حاجته. وغالباً ما يكون النذر طلباً لشفاء أحد الأقارب أو رغبة فى الإنجاب. وتقول الباحثة إن النذر موجود لدى الطوائف الإسلامية والمسيحية والدروزية فى لبنان.

وتقارن هذه الدراسة بين أنواع الحاجات والنذور التى يتعهد بها الأفراد فى حالة تلبية حاجاتهم، ومدى إلترام هؤلاء الأفراد بنذورهم. وهى أيضاً تناقش التداخل الدينى، مثل

تقدم الدكتور صابر العادلى الأستاذ بجامعة بودابست ببحث عنوانه «غولة سيوة»، وهو دراسة فى التوفيق العقائدى والدينى. يقول الباحث: إن هذه العادة التى يتميز بها الحداد فى واحة سيوة تستحق البحث والدراسة، فالأرملة هناك تسمى «الغولة». ومع الفظاعة الشديدة التى ينطوى عليها هذا الموضوع، يرجع الباحث ذلك إلى خوف السيويين المزعوم الذى يدفعهم إلى عزل الأرملة وتحريم الكلام عليها، بالإضافة إلى حرمانها من بعض الأطعمة. وهم يعللون ذلك بخوفهم من الشر الكامن فى عينيها.

وتكشف الدراسة عن عقائد ثلاث مندمجة ومنفصلة فى أن واحد تحت عقيدة «الغولة». وهذه العقائد هى الخوف من العين والحسد، والخوف من الجن والعفاريت، والخوف من شبح الموت. كما تكشف أيضاً عن أن الخوف الحقيقى من الأرملة هو خوف عليها، وكذلك عن الأصول الزنجية الأفريقية، كسائر مراسيم الحجر وتحريم الكلام.

قيام المسلمين بنذر شيء ما في أحد الأضرحة المسيحية. كما أن بعض المسيحيين يدخلون عنصراً إسلامياً في قسمهم الخاص بالنذر.

وقدم الدكتور محمد عبده محجوب أستاذ الأنثروبولوجيا ووكيل كلية الآداب بجامعة الإسكندرية بحثاً عنوانه «المجنى عليه والقضاء العرفي»، وهي دراسة أنثروبولوجية في التراث الشعبي لقبائل أولاد على بالصحراء الغربية المصرية. وهو يشير إلى أن لدراسة العرف والتقاليد القبلية أهمية تاريخية، نظرية وتطبيقية، تبرز في فترات التحول الجذري الذي نعاشه في تلك المجتمعات التي نجحت في تكوين دول عصرية، وقطعت شوطاً كبيراً، ليس فقط في مجال توطين البدو، ولكن أيضاً في مجال التحضر الذي بلغ مداه في بعض البلدان إلى الحد الذي يعرف بـ «التحضر الزائد». وهو يؤكد ضرورة تسجيل تلك الأعراف القبلية والسلوكيات والعادات والتقاليد والقيم التي يخشى اندثارها.

وموضوع البحث هو «مواد» القانون العرفي التي تنظم القضاء وتبين حقوق المجنى عليه ووسائل إثباتها في قبائل أولاد على. كما أن البحث يعني بصورة خاصة بالتعريف بالنسق السياسي والقضاء العرفي في المجتمعات القبلية، والتعريف بالمجنى عليه ووسائل إثبات الأفعال التي ترتكب في حقه، وإجراءات التحقيق في دعوى المجنى عليه وحقوقه، وكيفية ومدى اتفاقها في قبائل أولاد على، التي تعكس الكثير من الخصائص المميزة للقبائل العربية المعاصرة.

أما الدكتورة مارييت ايرازكي فان بيك، من قسم لغات وثقافات الشرق الأوسط الإسلامي في جامعة ليند بهولندا، فتتناول في بحثها موضوع «أولياء مراكش السبعة». وهي تقول إن هؤلاء هم سيدى سيدي يوسف بن على والقاضي عياض وسيدى بلعباس وسيدى ابن سليمان الجزولى وسيدى عبد العزيز ومول لقصر والإمام السهيلي.

والذي دعا الباحثة إلى عمل هذا البحث هو معرفة وضع هؤلاء الأولياء بعد ٦٩ عاماً من ظهور مقالة أونرى دى كاسترى في مجلة Hepéris. وبعد بحث استمر شهرين وجدت الباحثة أن الحصول على معلومات حول هذا الموضوع مسألة ليست سهلة.

وكان أول ماتوصلت إليه هو اختلاف أهل مراكش حول أسماء الأولياء السبعة، بل إنها وجدت أن كثيراً منهم لا يعرفون أسماءهم، وربما يضيف البعض ولياً أو أكثر ليس ضمن هذه المجموعة. كما أن هناك من يقول إن تلك الأسماء

ليست أسماء الأولياء السبعة، هؤلاء يعتقدون أن الأولياء السبعة هم هؤلاء الأطفال المدفونون إلى جانب بعضهم في أحد المنازل القريبة من سيدى بلعباس. والذين يزورون سيدى بلعباس يزورون أيضاً مقام هؤلاء الأطفال. ويقال الشيء نفسه عن القبور السبعة الموجودة في أحد منازل درب السبعة رجال بالقرب من شارع الديباج في مراكش.

وما زالت الحكايات تروى حتى الآن عن كرامات هؤلاء الأولياء، وغالباً ماتكون الرواية على لسان العجائز وكبار السن من الرجال وبعض الرواة المحترفين في الميدان الشهير بوسط مراكش. هذا بالإضافة إلى بعض الأغاني القديمة التي تتناول هذا الموضوع. كما أن الشحاذين يستعملون في بعض الأحيان اسم سيدى بلعباس كوسيلة لجعل المارة يتصدقون عليهم.

ويعتقد الناس أن أربعة من هؤلاء الأولياء لديهم القدرة على الشفاء من بعض الأمراض، وهناك أيام معينة يفضل فيها زيارة كل واحد منهم. فمثلاً يفضل زيارة سيدى بلعباس يوم الأربعاء، ومول لقصر يوم الخميس. وتقام سوق عامرة في الطريق إلى ضريح بلعباس. كما أن عازفى الموسيقى وكل أنواع الرواة يحيطون بزاوية مول لقصر في يوم زيارته. ويتم بيع الخبز، الذي تتلى عليه بعض التلاوات لمباركته، بالقرب من ضريح سيدى بلعباس مساء كل أربعاء، ثم يباع هذا الخبز مرة أخرى لبعض أحباب الولي. ويقابل الخبز التمر والماء الذي يباع عن طريق ذرية مول لقصر كل خميس.

ويقام «الموسم» السنوي أو مولد «مولد لقصر» حيث يتم ختان مئات الأولاد في زاويته، كما أن أذان الكثير من الفتيات يتم ثقبها في تلك المناسبة. وغالباً ما يأتى هؤلاء الأولاد والبنات من مراكش وما حولها.

وتقول الباحثة إنه لم يعد يحتفل أحد بـ «موسم» الأولياء الستة الآخرين. فقد حظر مثلاً الاحتفال بموسم سيدى بلعباس، بسبب الاضطرابات والمشاكل التي تحدث في مثل هذه المناسبات.

وتناول الأستاذ الدكتور الكسندر فودور من بودابست موضوعاً له علاقة بالسحر والتنجم وهو «طاسة التنجم في السحر العربي». ويهدف هذا البحث إلى دراسة الكتب السحرية فيما قبل الإسلام، وخاصة اليونانية والرومانية والقبطية، والآثار المحتملة لتلك الكتب على كتب السحر العربية التي جاءت بعدها. وقد اعتمد الباحث على كتب السحر العربية الحديثة المطبوعة، والتي كانت مصر المورد

الرئيسى لها. وهى معروضة للبيع حالياً فى كل مكان من الوطن العربى.

وقد وجد الباحث أن المادة التى تحتويها تلك الكتب تدل على وجود تشابه ضخم بينها وبين أوراق البردى السحرية اليونانية التى كتبت فى الفترة بين القرنين الثانى والخامس الميلاديين، ويوضح البحث هذا الأثر من خلال دراسة الوصف العربى لممارسات التنجيم التى تستفيد بصورة أساسية من استخدام طاسة مليئة بالماء أثناء عملية التنجيم.

ويقول الباحث إن أمنية أى مؤمن فى الديانة الشعبية كانت الحصول على نبوءة، وكانت تلك مسألة واسعة الانتشار، وتميزت القرون الأخيرة فى مصر قبل الإسلام بهذا الدين الشعبى، لذلك ليس مستغرباً أن نجد تشابهاً بين الوصفات التى تحتوى على وصف لطاسة التنجيم الموجودة فى الكتب السحرية اليونانية الرومانية وكتب مصر الإسلامية.

وتقدم الدكتور ليون بسكنز من قسم لغات وثقافة الشرق الأوسط الإسلامى بكلية الآداب بجامعة ليدن الهولندية بحث عنوانه «العقد والدخول». ويتناول البحث الزواج فى الشريعة الإسلامية والعادات الشعبية فى المغرب. ويستهل الباحث بحثه بتوضيح كيفية العقد فى الشريعة الإسلامية وما يصحب ذلك من مهر ودخول بالعروس. وهو يشير إلى أن الدخول له دور محورى فى إتمام الزواج. كما أنه يشكل جانباً هاماً فى عادات الزواج وطوقسه التى تختلف باختلاف المنطقة والمستوى الاجتماعى. والزواج نفسه، كما يقول الباحث، يساهم فى تغيير الوضع الاجتماعى للرجل أو المرأة، حيث إنه «نصف الدين».

وتبدأ مراحل الزواج فى المغرب بالتفاوض بين عائلتي العريس والعروس ثم الخطبة وبعدها العقد. أما حفل العرس الذى ينتهى بالدخول، فله مكانة هامة بين مراسم الزواج. ويقول الباحث: إن الفروق بين القواعد الرسمية والعادات الشعبية تثير عدداً من التساؤلات. فمثلاً: ما هى العلاقة بين تفسير القانون وعادات الزواج من جهة والظروف المحلية من جهة أخرى؟ وما العلاقة بين المجتمع المحلى والدولة؟ وهل الممارسة المحلية تفسير محلى للقانون الرسمى أم نظام مستقل للقانون العرفى؟ ويرى الباحث أن تطورات العلاقة بين المجتمع المحلى والحكومة المركزية مسألة فى غاية الأهمية.

وناقش الباحث تلك الأسئلة جميعها من خلال المادة التى قام بجمعها أثناء العمل الميدانى فى صاليه والمنطقة الريفية

المحيطة بها، وخاصة المعمورة الواقعة على ساحل المحيط الأطلسى.

وبالنسبة لمسألة الشهود، يشير الباحث إلى «الشهادة اللغيفية» التى يقول إنها توضح التأثير المتبادل بين التراث المكتوب والممارسة المحلية. وهو يقول إن هذا النوع من الشهادة تأثر بالقسم الجمعى لدى قبائل البربر. وهذه الشهادة تختلف عن الشهادة الفقهية التى لا تحتاج سوى لشاهدين من الرجال العدول. ولا تقول الشهادة الفقهية إنه كلما زاد عدد الشهود كانت الشهادة أفضل. إلا أنه فى الشهادة اللغيفية يبلغ عدد الشهود ١٢ رجلاً. وهو يقول إن هذه الشهادة «إسلامية» من وجهة النظر الرسمية. ويصل إلى النتيجة التى تقول إن هؤلاء الشهود يحتلون مكاناً وسطاً بين رجال القانون والتفسيرات المحلية، أى أنهم عبارة عن جمع بين النظامين.

ويبدو أن المغرب إحتلت جزءاً كبيراً من نشاط المؤتمر، فقد تقدمت الدكتورة م. و. بوتيلار من مركز الدراسات الدينية فى كرونجنين ببحث عن استخدام المغريبات للقرآن فى الحياة اليومية. وقد ركزت الباحثة فى دراستها التى استمرت ١٢ شهراً على المعنى المحلى للقرآن كنص مقروء ونص شفاهى فى المغرب. كما ناقشت ذلك من خلال وصف الطريقة التى تجعل القرآن يقوم بدور فى الحياة اليومية للمرأة الحضرية، التى هى أمية فى الغالب الأعم. والقرآن بالنسبة لهذه المرأة هو الرمز الأكبر للسلوك الإسلامى الصحيح. وبما أن المرأة المغربية التى تناولها البحث ليست متفقهة فى القرآن، فهى تعتمد فى فهمها له على الفقهاء الذين يكيفون تفسيرهم له حسب الاحتياجات والاهتمامات المحلية.

وتشير الباحثة إلى أن تلاوة القرآن أو استهلاك المواد الغذائية التى تحتوى على آيات من القرآن الكريم أصبحت جزءاً من سبل إتقاء المرض والحظ السئ. كما أنها تستخدم طلباً للحب والذرية.

وكان للأمثال العربية نصيب فى المؤتمر. فقد تقدم الأستاذ الدكتور شيفتيل من جامعة ليدن بإنجلترا ببحث عن بعض جوانب الأمثال العربية. وهو يوضح أن الأمثال العربية هى أقدم أنواع الأدب العربى، وأن هناك العديد من المجموعات التى تضم أمثالاً من عصر ما قبل الإسلام حتى وقتنا الحالى. وهى جميعاً تدل على أهمية المثل العربى.

ويشير البحث إلى أن المتحدثين بالعربية يستخدمون الأمثال فى خطابهم اليومى لتوضيح المواقف المختلفة أو

مضاءة بعد إنطفاء باقى الشمعات يطلق الاسم الذى تحمله على المولود.

وقد لاحظ الدكتور شوقى أثناء بحثه عدم وجود اختلاف بين طقوس السبوع فى المجتمعات المسلمة والمجتمعات المسيحية. كما لاحظ أنه فى بعض الأحيان تقوم امرأة مسلمة بتنظيم احتفال السبوع لدى إحدى الأسر المسيحية. كما أن العكس يحدث أحياناً.

وهو يخلص فى النهاية إلى أن الفولكلور المصرى يمثل جذور وحدة الشعب المصرى، وأنه عامل هام يوحد كل أفراد المجتمع على اختلاف ديانتهم. وهذا يدعو إلى الحفاظ على هذا التراث وتأصيله.

ويلاحظ أنه فى غمرة الغزو الثقافى الموجود فعلاً، سواء من الخارج أو من أجهزة الإعلام المصرية التى تبث بقصد أو بدون قصد قيماً وسلوكاً مخالفاً للميراث المصرى محاولة ترسيخها، فضلاً عن الإهمال المتميز لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبى، وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية. وقد وصل الأمر إلى إختزال كل التراث الشعبى وأصبح معروفاً لدى الخاصة والعامة أن التراث الشعبى ما هو إلا هذه الفرق الشعبية الهزيلة الراقصة.

كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصرى من ثقافته؛ بل ينكرها ويظهر الإزدراء لها، بدلاً من الاعتزاز بها وتعظيمها.

فهل هذا أمر متعمد لتشويه المصرى وثقافته الموروثة لسلكه من تراثه وطمس هويته تمهيداً لخلعه من جذوره وتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين!!!.

الأحداث أو رأيهم فى غيرهم من الناس. فهى أكثر تعبيراً من تلك الكلمات الكثيرة التى يمكن أن تقال فى مثل تلك المواقف.

كما تقدم الدكتور شوقى عبدالقوى حبيب من مصر ببحث عن السبوع وما يتصل به من عادات وتقاليد.

وأشار الدكتور شوقى فى بحثه إلى أن احتفال السبوع يتضمن العديد من الطقوس التى تهدف إلى منع الحسد وغيره من المعتقدات الفولكلورية. وهو يقول إن هذا الاحتفال القديم يختلف من منطقة لأخرى داخل مصر، إلا أن ملامحه الرئيسية تشترك فيها كل المناطق.

والى جانب تناول البحث للاحتفال بالسبوع من الناحية التاريخية، فقد تعرض لمظاهر الاحتفال بصورة منفصلة. وهو يعرض لنا صورة للاحتفال حيث توضع سلال الحبوب فى غرفة السيدة الوالدة. وهناك أيضاً السلة التى تحتوى على الغريال الذى يبيت فيه المولود ليلة السبوع ثم يهز فيه أثناء الاحتفال. ويمضى بنا بعد ذلك إلى الاحتفالات من دق لأحد الطشوت بالكوز ورش الحبوب فى أركان البيت إلى تجول الوالدة حاملة المولود فى أرجاء البيت.

ولا يفوت الباحث التنويه بدور الداية فى احتفالات السبوع، فهى التى تقوم بأغلب مراسم السبوع.

ويمضى الدكتور شوقى إلى الحديث عن تسمية المولود ويعرض أشهر طريقة لذلك، وهى وضع عدة أسماء مع مجموعة من الشموع التى تضاء ثم تترك. والشمعة التى تظل





فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبد الرحيم

على عثمان

احتفلت هيئة فولبرايت Fulbright، التى تهتم بالتبادل التعليمى والثقافى بين مصر والولايات المتحدة، فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣) بالذكرى الخامسة لرحيل المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم، ولم يكن هذا احتفالاً عادياً .. بل كان فريداً من نوعه.. وذلك لأن هدف الهيئة من الاحتفال أن تشير إلى الكتاب التذكارى الذى أصدرته تلك الهيئة عن هذا المؤلف المصرى الكبير، فى تقليد ثقافى جديد على الحياة الموسيقية المصرية، والكتاب يقع فى حوالى أربعمئة صفحة باللغة الإنجليزية. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على تقدير هذه الهيئة لمؤلفنا المصرى ولعطاءه الفنى والتعليمى الكبير، وانعكاسات فنه وفكره على الثقافة المصرية وعلى الحياة الموسيقية فى مصر والخارج.

للألحان الشعبية فى صور فنية جديدة «جيناتها» وكروموسوماتها» هى هذه الخلايا اللحنية للألحان الشعبية، أو باستخدام جديد للمقامات والضروب الإيقاعية، وكل العناصر الممثلة لجوهر الموسيقى العربية، التى توصل إليها نتيجة لوجود ذلك الرباط «المشيمى» الذى يربطه بها منذ نعومة أظفاره وحتى ساعة رحيله. وهذه العناصر هى التى تمثل الأسس والمبادئ التى بنى عليها جمال عبد الرحيم

وقد يتساءل البعض لماذا جمال عبد الرحيم؟ والواقع أن أعماله هى التى تجيب على هذا التساؤل، وذلك لأن هذا المؤلف ظل طيلة حياته مؤمناً بأن الغوص فى جوهر الموسيقى بروح معاصرة هو أفضل الطرق للعالمية، والمتأمل فى موسيقاه يجد أن الغالبية العظمى من أعماله لا تخلو من عنصر أو أكثر من التراث الموسيقى المصرى الشعبى أو من الموسيقى العربية التقليدية.. إما باستلهاها أو إعادة خلق

أسلوبه واتجاهه القومى المصرى والعربى، وهى نفس الأسس التى علمها لتلاميذه فى التأليف الموسيقى مما بعده، والذين ما زالوا يسيرون على نفس النهج لخلق مدرسة قومية مصرية عربية جديدة، وهى التى ينتمى إليها كاتب هذا المقال.

وأننى أرى من وجهة نظرى، ومن خلال فترة دراستى على يد جمال عبد الرحيم، وهى تزيد على سبع سنوات، أن هنالك مهمة قد كرس لها جمال عبد الرحيم كل حياته أكبر مما ذكر سابقاً فى أعماله. وقد استنتجت ذلك من خلال سياق هذا الرجل مع الزمن لتحقيق مهمته، وهى التى لم أدرك كنهها فى حينها، ولكن من خلال استرجاع بعض الأحداث تمكنت من التوصل لذلك.

إن جمال عبد الرحيم عند انتهائه من دراسته بألمانيا لم يأخذ منهم غير حرفية هذا الفن وعلومه فقط، وقد كان ذلك عن عمد وعن بعد نظر هذا الرجل، حيث وجد أن الغرب وعلومه قد استنفد كل مصادره الموسيقية، وهو الآن يتجه بأبصاره وأذانه، كما لم يحدث من قبل فى أى عصر أسبق، إلى مصادر موسيقية أخرى، مثل موسيقات الشرق الأوسط والاقصى وشعوب العالم الثالث بشكل عام، وهى التى مازالت بكرًا. ومن هنا بدأ سباقه مع الزمن، حيث آمن أن عليه أن يسبقهم إلى ذلك من خلال الحفاظ على تراثنا الموسيقى ليس «بارشفته» فقط، ولكن بإعادة تقنيته ومعالجته بالصورة الجديدة التى نراها ونريدها لموسيقانا، دون أن تفقد خصوصيتها التى كان من الممكن أن تفقدها لو أنهم أخذوها وعالجوها بمنطقهم وتفكيرهم الغربى. والدليل على ذلك ما لاحظته مرة خلال المصاعب التى قابلت البروفيسور جون روبنسون «أمريكا» الذى قام بتحليل بعض أعمال جمال عبد الرحيم ونشر تحليله بهذا الكتاب الذى نحن بصددده .. والتى كان أحياناً لا يجد لها تفسيراً بمنطق تفكيره الغربى، مما اضطره لاستشارة متخصصين مصريين.. وذلك لعدم تطابق أسلوب جمال عبد الرحيم مع تفكيرهم.. ولولا ذلك ربما أخذت هذه الأعمال تفسيراً مغايراً تماماً لما وضعه المؤلف.

فإذا كان هذا الخلط محتملاً مع وجود أعمال مدونة موسيقياً وبدقة، فماذا كان سيكون عليه الحال لو أنهم أخذوا هذه العناصر الموسيقية كما هى فى صورتها البكر وقاموا بمعالجتها موسيقياً؟ إننى لأعتبر هذا هو السبق الذى حققه جمال عبد الرحيم من خلال وضعه لتقنين ضمنى داخل أعماله لما وجده بحسه الأصيل لطبيعة الموسيقى العربية وموسيقانا الشعبية. وقد توصل إلى هذا على مستوى فنى لا

يقل بأى حال من الأحوال عن أقرانه من كبار مؤلفى الغرب فى هذا القرن من صنعة موسيقية محكمة، وإننى لأشعر بالفخر لذلك. فلقد كنا دائماً نقوم بدراسة أعمال الغرب للتعلم منها، أما الآن فهم يدرسون موسيقانا الفنية الجديدة ليبحثوا فيها عن ومضات تهديهم فى هذه الأساليب التى رآها جمال عبد الرحيم تتناسب مع طبيعة موسيقانا من خلال صياغته الفنية العصرية، ومن خلال فتحه لأفاق التجريب لمن يرغب فى ذلك من بعده، وإليك بعض الشواهد التى توضح وجهة النظر هذه. لقد كان جمال عبد الرحيم رافضاً تماماً لاستخدام أى عناصر موسيقية غربية، خاصة السلالم الكبيرة والصغيرة Mato, and Minor أو حتى الإلتزام بأساليب الغرب الهارمونية معاصرة أو كلاسيكية، وكانت وجهة نظره فى ذلك أن الغرب يمر بمرحلة بحث عن مصادر موسيقية جديدة لإثراء موسيقى هذا القرن، فهل نعود بعد نستخدم ما تركوه ونبذوه؟ بينما نحن نملك كل هذا الثراء الموسيقى. لقد كانت محاضراته فى التأليف الموسيقى لنا أشبه بورشة عمل أو محاضرات مشاركة جماعية تتم فيها مناقشة جميع أعمال الكلية بواسطة الطلبة أنفسهم كتنمية للملكة النقد الذاتى عندهم، ثم يقوم هو فى الختام بتلخيص كل ذلك مفنداً كل الآراء وأياًها أقرب للصواب، ولماذا؟ ثم يقوم هو بتحليل الأعمال وتحديد رأيه فى كل منها. والأغرب أنه لم يحدث أن قدم لنا أى عمل من مؤلفاته فى هذه المحاضرات كنموذج لدراسته حتى لا نتحول لمقلدين له، وحتى لا يحد من خيالنا.. وكان يقوى ملكة التجريب والبحث وليس التقليد.. وكان عنصر الزمن غير قائم فى محاضراته، فهى محاضرات مفتوحة، وكثيراً ما كنا نطلب منه التوقف عندما نشعر بما هو عليه من إرهاق، ولكنه لم يحدث أن اعتذر بسبب انتهاء الوقت أو بسبب شعور بالإرهاق، وهذا من الأسباب التى أعطتني الانطباع عن سباقه مع الزمن لإنجاز مهمة ما لا تحتل التأجيل! وأذكر له موقفاً آخر يدل على ثورته، فقد حدث أن ألقى أستاذ أمريكى من أصل يهودى محاضرة بالكونسرفتوار فى علوم الموسيقى، ولحسن الحظ أن جمال عبد الرحيم لم يحضر هذه المحاضرة، وأطلعنا بما دار فيها، وأن المحاضر يدعونا للإحتفاظ بتراثنا الموسيقى كما هو دون المساس به، فثارت ثائرتة مع أنه مشهور بالهدوء وقال: «لو كنا سنستمع لمثل هذا اللغو فلنترك كل وسائل التكنولوجيا ونعود إلى عصرنا نمتطى فيه الإبل والخيول، وأن هذه النظرة إستعمارية تدعونا للتحوصل والتقوقع، وأن نتحول إلى فئران تجارب يأتون ليطبّقوا علينا تجاربهم ونظرياتهم، وأن نظل تابعين لهم فى الفنون كما كنا تابعين لهم فى الاقتصاد وغيره، وأن نظل شعباً استهلاكية

مُسئوليته، لكى يضيف روحاً جديدة على الموسيقى بشكل عام والموسيقى المصرية على وجه الخصوص، وإننا لنرى فى جمال عبد الرحيم رائداً عظيماً لعصر جديد لما يمكن أن نطلق عليه الموسيقى العربية وبالتحديد الموسيقى المصرية، (ص ٣).

جيرارد مانتيل Gerhard Mantel

كتب العازف والعالم الألمانى الكبير ووكيل أكاديمية الموسيقى بفرانكفورت يقول: «إن أصالته العربية وعناصر البناء الهارمونى الغربى كانت دائماً حاضرة فى موسيقى عبد الرحيم، مما أعطى الموسيقى بعداً جديداً وارتباطاً قومياً عالمياً، وإن موسيقاه لتعكس مشاعر وظروف هذا العصر وضرورة وجودها لنمو وازدهار العالم كوحدة واحدة، ومن هنا فإن العالم اليوم فى أشد الحاجة لمفهوم ثقافى يتجاوز بنا الخلافات السياسية ليخلق روابط بين الشعوب التى زادت الهوية بينها، وأصبحت علاقاتها أكثر عدوانية، وذلك لحاجتهم لمعرفة ذاتهم والشعور بالانتماء.

وجمال عبد الرحيم من ذلك النوع من الرجال الذين يحتاجهم عصرنا الحالى أكثر من إحتياجه لآى سياسى، وإن موسيقاه تنقل لنا رسالة وتجعله حياً بيننا حتى بعد رحيله». (ص ١٤).

حليم الضبع: (١٩٢١ -)

كتب حليم الضبع المؤلف المصرى الأمريكى يقول عنه:

«إن رحيل جمال عبد الرحيم يمثل مصاباً جلياً فى مجال الموسيقى المعاصرة، وذلك لأنه كمؤلف مصرى معاصر يعتبر فريداً من نوعه، فهو يمتاز بالشجاعة والجرأة والابتكار، ويتجلى تفرد فى قدرته على أن يصبح مؤلفاً عالمياً ومعلماً ومنظراً موسيقياً.. لقد استطاع جمال عبد الرحيم الاحتفاظ بمبادئ ومثل الموسيقى المصرية ملتزماً بتقاليد البنائية، بينما اتجه بتجاربه إلى الموسيقى الأوروبية المعاصرة.. وقد أدى ذلك إلى خلق قنطرة بين التقاليد المصرية وأوروبا، وساعد على خلق وجهة جديدة لكثير من دارسى الموسيقى المعاصرة، وإننى أحيى جمال عبد الرحيم وإنجازاته المتعددة التى حققها كمبدع ومعلم.

الدكتور ثروت عكاشة:

راند الثقافة الفنية الحديثة فى مصر كتب يقول:

«لقد سحرتنى موسيقى جمال عبد الرحيم منذ الوهلة الأولى التى استمعت فيها إلى أغاني الأطفال الشعبية

بكل ما يصدر عنه لنا من ناتج الخام المأخوذ من بلادنا... إن من حقنا أن نجري تجاربنا على موسيقانا بالطريقة التى نراها تناسبنا وتناسب موسيقانا، ولا نريد من الغرب توجيهاً ولا قيادة!، وهذا ما قام به جمال عبد الرحيم طيلة حياته، وقد قال: «إنه راض بما حققه». وهذا الكتاب يوضح ذلك بطرق متعددة، ويأقلام من شتى أنحاء العالم، لذلك فإننى أتمنى أن تتكون لجنة من طلبة جمال عبد الرحيم وتحت إشراف الدكتورة عواطف عبد الكريم رئيس قسم التأليف بالكونسرفتوار تكون مهمتها استخلاص النظريات والقواعد الهارمونية والبوليفونية التى صاغها هذا الفنان واعتبرها الوسيلة المثلى لمعالجة المقامات العربية، لكى تصدر هذه النظريات والقواعد فى كتاب يحمل اسمه... وبذلك نكون بالفعل قد كللنا جهد هذا الأستاذ المبدع بهذا الإنجاز الباقى للأجيال.

والكتاب التذكارى الذى صدر فى نوفمبر ١٩٩٣ يحوى الكثير من المقالات التى يمكن أن تيسر هذه المهمة، وقد أسهم فى كتابته نخبة من كبار الأساتذة المصريين والأمريكيين والألمان والأتراك وغيرهم.. وقد قامت بالإشراف على التحرير الدكتورة سمحة الخولى والدكتور جون روبنسون «أمريكا»، الأستاذ المساعد لعلوم الموسيقى بجامعة جنوب فلوريدا (تامبا)، وينقسم الكتاب إلى أربعة أقسام، القسم الأول يتضمن كلمات تحية وتقدير لجمال عبد الرحيم بأقلام نخبة من رجال الفكر والثقافة فى مصر والخارج ممن عرفوه عن قرب، أو قاموا بالتدريس له فى فترة تكوينه، أو عملوا معه أو أدوا مؤلفاته أو قاموا بقيادتها، ونذكر منهم على سبيل المثال:

هارالد جينسمر HARALD GENSMEYER (١٩٠٩ -) أستاذة التأليف الموسيقى فى أكاديمية فرايبورج بألمانيا.. ولجينسمر رأى عبرت عنه فى كلمة نقتطف منها ما يلى: «أهم ما لفت نظرى فى جمال عبد الرحيم أنه استطاع تجديد الثقافة الموسيقية المصرية من خلال أعماله الفنية ونشاطاته التعليمية وتوظيف التقاليد، ومن خلال جهد ذاتى. فهو قدم مشاركة ذاتية لبلاده، على الرغم من أن تأثيره ربما لن ينال تقديره الكامل.. إلا فى المستقبل» (ص ٢).

عدنان سايجون:

وأما عدنان سايجون، عميد المؤلفين القوميين الأتراك فى هذا القرن، فقد كتب يقول: «إن بعض إبداعات جمال عبد الرحيم القليلة التى سنحت لى الفرصة لمعرفتها تعتبر كافية للدلالة على العمل العظيم الذى تحمل هذا الرجل

فلسفة جمال عبد الرحيم

مع الموسيقى الشعبية

وتزاوج الثقافات

بقلم الدكتورة سمحة الخولى

وتستهله باستعراض المتغيرات الحياتية والسياسية والثقافية فى العالم فى هذا القرن، وأثرها فى البحث عن هوية ثقافية لمصر. وقد اتخذ هذا البحث من الموروث الشعبى ركيزة لتأكيد الذات المصرية فى مواجهة خضم الغزو السياسى والثقافى الغربى الذى أفرز اتجاهات فكرية متضادة فى الفنون: اتجاه التمسك المستميت بالتراث والمناداة بالانغلاق حفاظاً عليه، واتجاه الانبهار الكامل بالغرب وفنونه وموسيقاه. وفى هذا المناخ الفكرى المتقلب ظهر الرعيل الأول من المؤلفين القوميين الموسيقيين، فكان توجههم غربياً فى مجمله، سواء اتخذوا عناصر من الموسيقى الشعبية.. أو كتبوا أعمالاً بحثة بلغة موسيقية تقليدية كلاسيكية، مما أنتج نسيجاً موسيقياً فيه نوع من عدم التجانس؛ حيث زودت الهارمونيات الغربية عندهم وكأنها مقحمة على اللحن المصرى الشعبى التقليدى. أما جمال عبد الرحيم فقد تنبه لهذا التناقض، فاتخذ من الغرب بعض تقنياته فقط ولم يطبقها بحرفيتها، بل طوعها لخدمة الجوهر الفريد للموسيقى الشعبية التقليدية المصرية إلخ..

ومن خلال دراساته وتجارب استطاع أن يستنبط معالجة هارمونية وأسلوباً بوليفونياً نابعين من مقاميته ومن أبجدياتها العربية، أى أنه أخضع التقنية الغربية للمقامات والإيقاعات العربية، مما أدى إلى ابتكار أساليب تتناسب مع عناصر الموسيقى العربية. ومجمل القول، إن جمال عبد الرحيم قد استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة فى أسلوب شخصى مبتكر ومسائر لأهم ما توصل إليه الغرب من تجديدات وقواعد فى علوم الموسيقى.

ومن الدراسات المتخصصة نشير إلى «اللحن فى موسيقى جمال عبد الرحيم» بقلم محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، المؤلف الشاب.. وهو أحد تلاميذه فى التأليف.. وتناول الكاتب أسلوب جمال عبد الرحيم فى بنائه الميلودى من منظور التفكير الغربى فى البناء الميلودى بعد دراسة مستفيضة للمقامات العربية وتحليلها بالمفهوم العلمى البارع لجمال عبد الرحيم، الذى وضع يده على أهم ملامح المقامات العربية وخاصة أبعادها المميزة كالرابعة الزائدة الموجودة بعقد النواثر، والثانية الزائدة لجنس الحجاز كار بفروعه، أو الرابعة الناقصة المميزة لجنس الصبا إلخ.... والدراسة

التعليمية لكورال الأطفال، والتى تعتبر نماذج رائده لموسيقى كتبت خصيصاً للطفل المصرى، وهى عبارة عن خط لحنى بسيط كتب فى إنسيابية سلسلة لطفلين أو ثلاثة، وقد كتبت فى صياغة تدل على مهارة تكتيكية عالية. وهذه الأعمال تشير إلى أن جمال عبد الرحيم يصبو إلى أن يقدم للطفل المصرى ما قدمه المؤلف المجرى بيللا بارتوك Bela Bartok لأطفال المجر.. أو كارل أورف Carl Orff لأطفال ألمانيا. وبرحيل جمال عبد الرحيم فقدت مصر فناناً قديراً وموهوباً وإنساناً فى غاية الحساسية والتواضع» (ص ٢٩٠).

وفى كلمة كتبها أستاذ الأدب الإنجليزى وعضو مجمع اللغة العربية المرحوم د. مجدى وهبه: «إنى أعتقد أن مكانة جمال عبد الرحيم فى الموسيقى توازى مكانة حسن فتحى فى فن العمارة، فكلاهما يتمتع بموهبة عميقة الجذور فى المحلية، ولها حضور مؤثر فى قلب وعقل الإنسانية جمعاء..» (ص ٢٩٨).

والقسم الثانى من الكتاب بقلم رفيقة حياته د. سمحة الخولى، وهو من جزئين أولهما: ترجمة لحياة المؤلف ألقت الضوء على خلفيته الأسرية ونشأته وتعليمه العام ومغامرات البداية فى تعلمه الموسيقى فى مصر إلى أن سافر لألمانيا لدراسة التأليف الموسيقى، ثم تستعرض العلامات البارزة على طريق رحلته الشاقة لخلق أسلوبه الشخصى ورحلته فى العمل التعليمى كأستاذ بالكونسرفتوار منذ إنشائه، وتمضى الترجمة لعرض الصعاب التى واجهته فى تقديم إبداعه واللحظات المضنية التى لقيت فيها موسيقاه الجديدة تكريماً محلياً وخارجياً، وتنتهى الترجمة بنهاية رحلة الحياة ووفاته فى ألمانيا ونقل جثمانه لمصر. أما الجزء الثانى: فهو سجل حافل بكل مؤلفاته مصنفة حسب أنواعها الأوركسترالية والكورالية، وأعمال موسيقى الحجرة للآلات والمجموعات المختلفة، ومؤلفاته التصويرية للمسرح والإذاعة والسينما والتلفزيون، وتواريخ وإهداءات مؤلفاته وما سجل منها على إسطوانات.

أما القسم الثالث فيتضمن دراسات علمية تحليلية دقيقة لأعماله الموسيقية الهامة، ولأسلوبه الموسيقى الشخصى الفريد، وتتناول أيضاً أسلوبه الموسيقى وموقفه الفكرى والحضارى من اندماج الحضارتين العربية والشرقية من جانب، والغربية المعاصرة من جانب آخر، فى أصالة وابتكار بعيداً عن التبعية الفكرية أو الثقافية للغرب. ونشير هنا إلى بعض هذه الدراسات التى تلقى أضواء ساطعة على إبداع هذا المؤلف.

تتناول وحدة البناء وعناصر التباين والتنوع في ألحانه التي يتعامل معها .. وكأنها كائن حي يتحرك ويهدأ وينفعل .. كل ذلك في تسلسل منطقي يوحى بمدى دقة وحساسية جمال عبد الرحيم في دقائق ألحانه، والمقال مدعم بنماذج موسيقية وفيرة من عدد كبير من مؤلفاته.

وفي بحث آخر عن «الأصالة والمعاصرة في موسيقى جمال عبد الرحيم تحدث د. جهاد داود عن أسلوبه في تناول الإيقاع بكل جوانبه، حيث بدأ باستعراض نوعية الآلات الإيقاعية التي استخدمها في مؤلفاته سواء كانت المصرية أو الشعبية كالدف والمزهر والبندير... إلخ أو الغربية المعروفة وكيفية دمجه في كثير من أعماله وخاصة موسيقى الباليه، بأسلوب يعتبر نموذجاً فريداً في التلوين يناظر آخر ما توصل إليه الغرب من تقنية للكتابة لآلات الإيقاع. ثم تطرق بعد ذلك إلى عنصر السرعة Tempo حيث لاحظ أن جمال عبد الرحيم يولى لهذا العنصر أهمية خاصة، وذلك بتحديدده للسرعات بالمتروم، ثم أشار إلى عنصر الميزان Meter سواء كانت للموازن الغربية المتداولة والتي تناولها بتقسيمات داخلية للموازن، أم الموازين النابعة عن الضروب العربية التي تناولها بأساليب غير تقليدية بتقسيمها داخلياً أو تغيير مواضع الضغوط التقليدية لها، بالإضافة إلى اهتمامه باستقلال الأثر النفسى لقلقلة الضغط (المستكوب) للتغلب على رقابة هذه الضروب، وفتح آفاق جديدة لأفكاره الإيقاعية التي تتناسب مع أساليبه التعبيرية.

وعن العلاقات الرأسية في هارمونيات جمال عبد الرحيم كتبت الدكتورة عواطف عبد الكريم، عميد كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان سابقاً ورئيس قسم التأليف والقيادة بالكونسرفتوار باكاديمية الفنون، تقول : إن الجيل الأول من المؤلفين المصريين الذين استخدموا الهارمونية في مؤلفاتهم كانوا يكتبون هارمونيات القرن الثامن عشر الكلاسيكية، بغض النظر عما إذا كانت ألحانهم في السلم الكبير أو الصغير أو في مقامات عربية وهو نادر.

أما جمال عبد الرحيم فهو المؤلف المصرى الأول الذى نجح فى إدماج النظام المقامى العربى هارمونياً مع هارمونيات القرن العشرين بإستخدام الهارمونيات المبنية على نظام الثلاثات أو الرباعات من خلال تضمينات مقامية مبتكرة، واستندت فى دراستها على عدة أمثلة موسيقية من مؤلفاته الأولى وحتى أعماله المتأخرة.

وفي بحث آخر عن التأثير الشرقى والغربى فى موسيقى جمال عبد الرحيم للكاتب يورجين السنر Turgun Elsner

أستاذ علوم الموسيقى ومدير معهد علوم الموسيقى بجامعة هومبولدت ببرلين - ألمانيا - وله عدة مؤلفات عن الموسيقى العربية. وقد بدأ بحثه هذا بمقدمه جاء فيها أن فن الموسيقى المثير قد ازدهر خلال عدة قرون من خلال إهتمامه على عناصره ومقوماته الموسيقية الخاصة به، ومن خلال عناصر عالمية أخرى، وأن نظرة خاصة لأعمال كثير من المؤلفين أمثال هيندل وموتسارت وبيتهوفن ورسكى كورسكوف وغيرهم لتوضح ظهور بعض آثار موسيقى الشرق، كالموسيقى الهندية والأندونيسية والتركية وغيرها، ولكنها عندهم تعكس أخطارهم ورؤيتهم للشرق، وليست نتاج خبرة فعلية بالشرق ذاته، أى أنهم اتخذوا الشكل الخارجى فقط فى أغلب تلك الحالات، ثم أشار إلى تطور وسائل النقل والإتصالات فى القرن الحالى وحركات التحرير الإقليمى بعد الحرب العالمية الثانية، التى جعلت الاتصال بين الشرق والغرب يتم بصورة سريعة وعنيفة، مما أدى إلى تداخل الثقافات بصورة غير مسبقة، حتى أن البلاد التى كانت من قبل تعطى صارت اليوم تأخذ . ففى خلال القرن التاسع عشر كان الشرق الأوسط تحت سيطرة الاقتصاد الغربى والثقافة والسياسة الغربية فى كل من تركيا ومصر وغيرهما، وكان من نتاج ذلك ظهور تيارات ثقافية عنيفة، فهناك من اتجه للغرب تماماً مع رفض لكل ما هو موروث، وهناك الوسط، وهناك الرافضون للغرب تماماً، وهو ما يتجلى واضحاً فى اعتبار الموسيقى العربية موسيقى محلية أو خاصة، أما الموسيقى الأوروبية فهى الموسيقى العالمية، واستمرت فكرة الخاص والعام هذه تحكم العلاقة التاريخية بين الغرب والشرق، بل ربما ازدادت تطوراً فى هذا القرن. وبعد المقدمة استعرض أسلوب جمال عبد الرحيم الذى قسمه إلى ثلاث فترات، وتعتبر دراسته هذه دراسة تفصيلية كاملة، وتحتاج لمقالة منفصلة لعرضها عرضاً وافياً يوفى حقها، ونكتفى هنا بالإشارة الى أهم وجهات نظره. فهو يرى أن جمال عبد الرحيم استطاع خلق أسلوب خاص تندمج فيه التقنية الموسيقية الغربية مع عناصر الموسيقى المصرية، سواء كانت شعبية أو عربية تقليدية، فى تجانس تام وفى صياغة عصرية، من حيث حرصه على العضوية البنائية لعناصر موسيقاه العربية التى كانت لها الأولوية، وكان لها منطقها المحكم والمقنع فى ذات الوقت، أى أنها لم تأت من فراغ. وهو قد تخطى الأسلوب المألوف فى الربط بين الشرق والغرب حين تعامل بالمقامات العربية التى تحتوى على ثلاثة أرباع الصوت أو العناصر الأخرى التى تتميز بها طبيعة الموسيقى العربية، ولم تكن تأتى فى موسيقاه بصورة عابرة، بل هى الأساس الذى تتحرك حوله بقية عناصر النسيج

الموسيقى وليس العكس، أى أنه أخضع وطوع علوم الموسيقى الغربية (من هارمونية وكاونتربوينط) لخدمة الموسيقى العربية، على عكس ما قام به من سبقوه من مؤلفين مصريين، مثل الإستخدام العابر لثلاثة أرباع الصوت فى القصيد السيمفونى (بحيرة المنزلة) لعبد الحليم نويرة ص(١٧١) ويحتوى الكتاب على عدة دراسات هامة أخرى تحمل العناوين الآتية :

* موسيقى الحجرة عند جمال عبد الرحيم واندماج التقاليد المصرية وعناصر الموسيقى الغربية فى الموسيقى المصرية المعاصرة - بقلم (د . جون رونسون) أمريكا (John O. Robinson).

* تقييم لمؤلفات التشلو لجمال عبد الرحيم بقلم (د . تشارلز وندت) أمريكا (Charles Wendt).

* جمال عبد الرحيم المؤلف والبطل المصرى القومى بقلم المايسترو يوسف السيسى.

* مؤلفات كورال الأطفال لجمال عبد الرحيم بقلم د . أميمة أمين .

* عرض تحليلى لباليهات جمال عبد الرحيم بقلم د . جون روبنسون - أمريكا .

* المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم والثقافة المصرية المعاصرة بقلم صفوت كمال أستاذ الفولكلور بمعهد الفنون الشعبية باكااديمية الفنون ، الذى ناقش موقف جمال عبد الرحيم الأصيل من استلهام التراث الشعبى وما أبدعه فى هذا المجال، سواء للأطفال أو فى إعادة صياغة الأغاني الشعبية للكورال والأوركسترا، فكتب يقول « إن موسيقى جمال عبد الرحيم نتاج لدراسة متأنية ومتعمقة للموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية، وقد استطاع بعبقريته إعادة خلق هذه الموسيقى فى قوالب فنية جديدة بها عبق التاريخ المصرى، واستطاع كشف قيم جمالياتها وجوهرها، وخلق توليفة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، فحافظ على أصالة الألحان الشعبية الملهمة لكثير من أعماله، فهو يهتم بأدق تفاصيل هذه الألحان حتى ولو كانت على شكل خلية لحنية صغيرة، سواء فى مؤلفاته الكبيرة تلك التى كتبها لكورال الأطفال والتى صاغها بإعداد فنى سلس يسهل على الأطفال أدائها.... إن لجمال عبد الرحيم دوراً هاماً فى إعادة إحياء كثير من أغاني الأطفال الشعبية مثل أغنية «التعلب فات» وسوسه كف عروسة) وغيرها، وتعتبر أغاني الأطفال هذه من أجمل ما قدم جمال عبد الرحيم للطفل المصرى وقد صارت نموذجاً يحتذى به (ص ٣٠٤).

أما القسم الرابع من الكتاب فيحتوى على بعض النماذج البالغة الثراء والتنوع لأصداً موسيقاه، وتقبل الرأى العام المصرى والعالمى لها، وذلك فى مقتطفات من المقالات الصحفية أو المقابلات الإذاعية فى مصر والخارج. وفى الختام يقدم الكتاب خلاصة موجزة لفكر جمال عبد الرحيم وتجاربه الفنية والنفسية من خلال كلمات له مقتطفة من كتاباته أو أحاديثه الإذاعية أو اللقاءات الصحفية أو محاضراته، وفيما يلى نستعرض بعضها، ومن أبرزها محاضرة للبروفسور (هـ - هـ - شتوكنشمت) (stukenschmidt) فى إذاعة برلين فى ٢٨ فبراير ١٩٦٣ قدم عن جمال عبد الرحيم ومن خلال تحليله لصوتاته الفيولينة، لقد خطى جمال عبد الرحيم بهذا العمل خطوة أبعد مما خطاه «بيلابارتوك» الذى أثر فيه بدون شك، وأيضاً كل من هيتد ميت وجينسمر تلميذ هيتدميت وأستاذ جمال عبد الرحيم. وهذا العمل الفريد يحمل بصمة مميزة وأسلوباً شخصياً خاصاً لا يمكن لنا القول بأنه أسلوب تجاوز ما هو دارج عند المؤلفين الآسيويين أو الأفارقة فى كتابتهم بأساليب غريبة. فنحن هنا إزاء مولود جديد تماماً.. هو نتاج عقلى يتخطى الحدود الثقافية المحلية. إن هذه النغمات والإيقاعات والألحان تحمل موروث ثقافتين عظيمتين فى طريقتيهما للتعرف على بعضهما وتقييم وجودهما من خلال مفرداتهما المتبادلة، وأن جمال عبد الرحيم فى هذه السنوات قد استطاع أن يلغى مفهوم الشرق والغرب، وأن يتعامل معهما كوجه واحد (ص ٣٣٧) . وفى لقاء معه فى جريدة الجيل بتاريخ ٤ فبراير ١٩٦٨ أجراه عبد الفتاح الديب قال فيه (إن طريقي لم يكن ممهداً بأى حال من الأحوال، لأنه لم يكن أمامى مثل أهتدى به فى هذا المجال، وكان لزاماً على أن أخلق لنفسى طريقتى الخاصة. وكان لطفولتى وأسرتى دور كبير فى ذلك، فقد عشت فى جو مفعم بالموسيقى العربية التقليدية التى كنت كثير الاهتمام بها وبشراء إيقاعاتها وتعدد مقاماتها؛ لكننى اتجهت قبل شباب جيلى لدراسة الموسيقى الغربية ومن خلال ذلك كونت أسلوبى، فهو مثل شجرة جذعها مغروس فى الأرض وأفرعها عالية فى السماء تنطلق لكل الاتجاهات) وفى نفس اللقاء قال: «إن الفنان من وجهة نظرى هو ذلك الذى يتبنى ويمثل كل القيم الروحية الشعبية والإنسانية جمعاء وهو يعكس ذلك أما على شكل عمل موسيقى أو ألوان رسام أو كلمات، وإن المهمة الرئيسية للفنان هى أن يكون الإنعكاس الحقيقى والحق للإنسان وقيمه الروحية».

وفى حديث آخر قال ^(١) «إن الزمن سوف يتبين قيمة موسيقائى بعد عشرين أو خمسين سنة لأننى كتبته من أجل

غد مشرق وليس من أجل الانتشار السريع والانطفاء السريع، وإن كل ما هو جديد يجد معارضة، هذا إذا كان جديداً. والتاريخ حافل بالكثير من هذه الأمثلة، فلقد وصف بتهوفن بالجنون وسط معاصريه لأنه ابتكر بعض الأساليب الهارمونية، وسيد درويش كان مرفوضاً من أوساط الموسيقى التقليدية إلخ..

وإننى مقتنع بأنه سيأتى اليوم الذى ستنهض فيه مصر وتسترد عظمة حضارتها العريقة، وسوف تلعب الموسيقى دوراً كبيراً فى تلك النهضة..

وفى حديث آخر قال (٢) «إن الشعب المصرى شعب يغنى بالفطرة إن جاز هذا التعبير، والموسيقى بالنسبة له هى الكلمة المغناة، وهذا هو السبب الذى دفعنى لاختيار بعض الاغانى الشعبية كمدخل للاقتراب منه، ومن خلال الإعداد البوليفونى الجديد لأغانى مثل (الحنه ومرمر زمانى وتعالى لى يا بطة والواد ده ماله ... إلخ أمكن تحقيق أعلى درجة من وضوح الكلمات للمستمع رغم النسيج البوليفونى المتعدد الألحان».

وختاماً يحدونا الأمل أن يلقى هذا الكتاب بعض الضوء على إبداع واحد من كبار المؤلفين القوميين المصريين وعلى

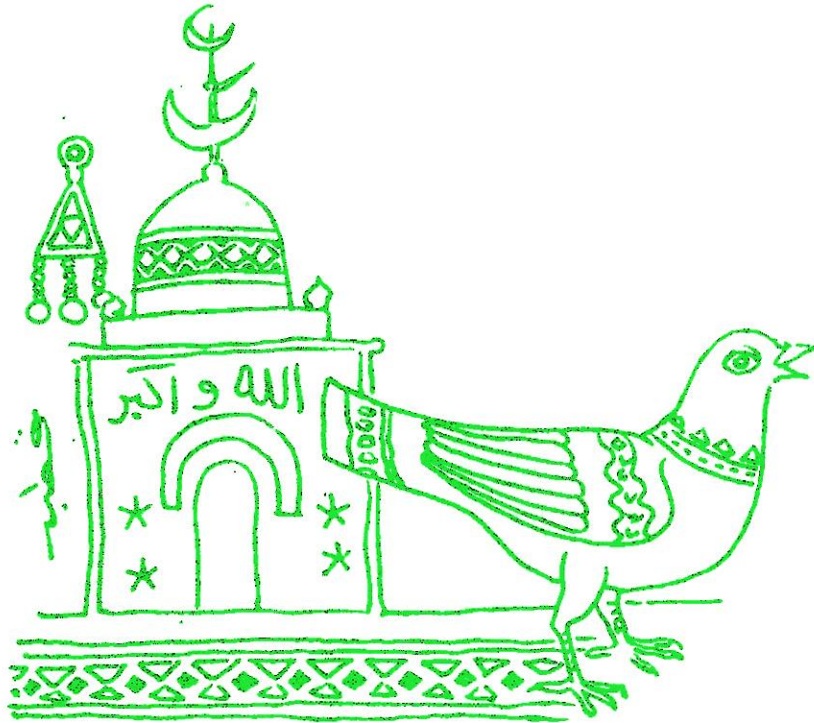
موسيقاه، وعلى البيئة التى عاش وأبدع فيها فى مصر، وماعاناه هذا الرجل طيلة حياته، وهو يحاول إرساء قواعد وأسس موسيقية أصيلة نابعة من بيئته، على الرغم من الرفض الذى واجهه من البعض ومقاومته المثالية للعروض التى كانت أمامه لتحقيق الشهرة والثراء السريع، لكنه كان رجل مبادئ ومثل قبل كل شئ.. وقد قال لنا فى إحدى لقاءاته معنا أمامكم طريقان: طريق الكسب السريع من خلال الأعمال التجارية، والطريق الآخر هو أن تعمل دون أن تنتظر المقابل، بل أن تعمل لهدف أسمى .. وعليكم الاختيار أما أنا ... فقد اخترت طريقى.

إن جمال عبد الرحيم لم يكن بالنسبة لنا مجرد أستاذ، بل كان ومازال قدوة فنية.. وإنسانية نسير على خطاها.

ولعل هذا الكتاب يساعد على إرساء تقليد جديد، وهو الاحتفال العلمى الموضوعى بالفنانين الراحلين مما يتيح للأجيال القادمة فرص التمتع الواعى بإبداعاتهم من جانب، وفرص التوفر على دراسة نصوصها الموسيقية واتجاهاتها من جانب آخر. ونتمنى أن يتاح قريباً فى ترجمة عربية لها الانتشار بين قراء العربية.

(١) مقابلة أجراها معه عبد الفتاح غبن مجلة «الإذاعة والتلفزيون» ١٠/ ٥/ ١٩٧٥ م.

(٢) مقابلة أجراها معه كمال القلش - جريدة الجمهورية فى ٢٢/ ٥/ ١٩٦٩ م.



التراث الشعبي في دول الخليج العربية ببليوغرافيا مشروحة

تحرير وتصنيف: د. أحمد عبد الرحيم نصر
عرض وتحليل: عبد العزيز رفعت

استخدم تعبير «ببليوغرافيا - Bibliography» بمفهومه الحالي، ولأول مرة، في القرن السابع عشر الميلادي من قبل المكتبي المعروف غابرييل نوده «G.Node»؛ وذلك في مؤلفه الشهير «الببليوغرافيا الطبية» (فينسيا - ١٦٣٣م). ومنذ ذلك الحين شاع هذا التعبير وصار عوضاً عن كلمات كثيرة، كانت تستخدم من قبل عنواناً على هذه المؤلفات المرجعية، مثل: «مكتبة» و «كنز» و «ملحق» وغير ذلك.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن «الببليوغرافيا» هي - ببساطة - تلك الزمرة من الأعمال المرجعية التي تعنى في المقام الأول بالحديث عن الكتب ثم الكتاب، منتهجة في ذلك الأسس والمبادئ والطرق الفنية المقننة دولياً، وأن فائدتها لا تقتصر على البحث والباحثين فقط، بل تتجاوز هذه الحدود إلى المهتمين بالكتاب على وجه العموم؛ أفراداً كانوا أم جهات.

ولقد عرفت الثقافة الإسلامية في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) هذه المؤلفات المرجعية؛ حيث طرحت تعددية المراكز الثقافية في العالم الإسلامي آنذاك، وما صاحبها من إزدهار عظيم لإنتاج الكتاب، مشكلات جديدة تتعلق بكيفية نشر المعلومات عن الكتب الأدبية والعلمية التي

ويعنى تعبير «ببليوغرافيا» - ترمينولوجيا - الأسس والمبادئ والطرق الفنية المستخدمة في وصف الكتب والمخطوطات أو التعريف بها، مقابلاً بذلك التعبير الإنجليزي «Bibliography» الذي لا تسبقه، ولا يجوز أن تسبقه، أداة التنكير (A). أما إذا سبقت التعبير الإنجليزي هذه الأداة، فإنه يعنى عند ذاك مسرد نقدي بالكتب والأوعية الأخرى المتصلة بموضوع أو حقبة أو مؤلف ما، وكذلك بيان بمؤلفات كاتب أو قائمة بمطبوعات دار للنشر أو حتى ثبت بالمراجع، طالما اتبعت في إعدادهم الأسس والمبادئ والطرق الفنية التي يعينها التعبير الأول. ولهذا يذهب جمع غفير من الببليوغرافيين العرب إلى ضرورة تعريب التعبير الإنجليزي المسبوق بأداة التنكير إلى «ببليوغرافية»، عملاً في اتجاه إبراز التفرقة بين هذين المفهومين.

راح يراكمها هذا الإزدهار. ولم يكن هناك بالقطع أية وسيلة أفضل من أن تجمع هذه المعلومات عن الكتب وترتب في مؤلفات تتاح لمن يريدها. ويعود فضل الريادة في هذا المجال لابن النديم، الذي أنجز في أخريات القرن العاشر الميلادي كتابه المعروف باسم «الفهرست»، وسجل فيه كل ما ألف بالعربية وما ترجم إليها من مؤلفات الأمم الأخرى حتى عصره. ثم تلى هذا العمل الفذ أعمال أخرى، وإن لم يكن لها نفس قيمته، مثل «فهرست» أبي جعفر الطوسي عن كتب الشيعة، و«فهرست» ابن خير الأشبيلي في مجال الأدبيات الدينية والمعاجم والشعر، وغير ذلك من الأعمال المرجعية التي نعرفها الآن مطورة باسم «البليوغرافيات».

ولأننا لسنا بصدد التأريخ للأعمال البليوغرافية، فإنه يحق لنا - بعد هذه اللوحة المتواضعة عنها، والتأكيد على تأصل فكرتها في العقل العربي - أن نقفز قرابة العشرة قرون إلى الأمام، لنستقبل بكل الحفاوة والتقدير والإعزاز البليوغرافية الفولكلورية التي أصدرها مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون الخليجي في العام الماضي (١٩٩٣م)، تحت عنوان: «التراث الشعبي في دول الخليج العربية - بليوغرافيا مشروحة». وهي - على حد علمي - أول بليوغرافية عربية في هذا المجال تهدف إلى تعريف الباحثين، وبخاصة الفولكلوريين منهم، بكل ما كتب باللغة العربية أو ترجم إليها من أعمال تتصل إتصلاً مباشراً بالتراث الشعبي، وكذا الأعمال الموثقة في تضاعيفها المادة التراثية الشعبية ككتابات الرحالة، والكتابات الأدبية كالقصص والروايات، والكتابات التاريخية والجغرافية والاجتماعية والتراجم.. إلخ، التي تأتي فيها المادة الشعبية عرضاً ودون قصد. وتمثل هذه الأعمال الحدود النوعية للبليوغرافية، أما حدودها المكانية والزمانية، فقد اقتصر على خمس دول خليجية، هي: البحرين وقطر والكويت حتى عام ١٩٨٧م والإمارات العربية المتحدة والمملكة العربية السعودية حتى عام ١٩٨٨م.

وقد قام بتحرير هذه البليوغرافية وتصنيفها الدكتور/ أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابي (الإمارات)، د. إبراهيم عبيد الله غلوم (البحرين)، د. أحمد عبد الرحيم نصر (قطر والسعودية)، د. محمد رجب النجار (الكويت)، وأشرف على مراجعتها القسم المركزي للمعلومات بالمركز. وهي تتألف من ثلاثة كشافات: الأول، وهو الرئيس، خاص بالعناوين، ويحتوي على ٨٨٤ بطاقة، أعدت بياناتها من واقع الأوعية مباشرة، وبأسفل كل

بطاقة نبذة تبين بوضوح محتوى الوعاء، أما الثاني فخاص بالمؤلفين، في حين يختص الثالث بالموضوعات. وقد أتبع البليوغرافية قواعد التقنين الدولي العام للوصف البليوغرافي (تدوب ع)، كما زودت بملحقين، يتضمن الأول منهما: عروض الكتب، وكلمات رؤساء التحرير، والرسائل الواردة إليهم من القراء، والمقابلات والتحقيقات مع حاملي التراث أو المهتمين به أو دارسيه؛ إذ حوت معلومات حول التراث تفيد الباحث. أما الملحق الثاني فيتضمن الأوعية التي لم يتيسر تحصيلها، وبالتالي لم تحظ بكتابة تبصرة بمحتواها تهئي إدراجها ضمن الكشافات الرئيسية. ولأن مجرد العلم بهذه الأوعية، رغم خلو بعضها من المعطيات البليوغرافية الأساسية فيما يتعلق باسم الناشر ومكان النشر وتاريخ النشر، هو من الفائدة بمكان عظيم، فقد أثر المحرر أن يفرد لها هذا الملحق عن أن يهملها كلية، علّ أحدًا من الباحثين يقع عليها، ويقف على ما فيها ويستفيد منه.

ولا شك أننا بإزاء هذا الملحق نقف أمام حالة تتيج لنا أن نتصور مدى الصعوبة التي واكبت انجاز هذا العمل. فتتبع الأوعية وملاحقتها في خمس دول عربية بمجهود فردي، ودون بداية زمنية محددة، لهو - وبكل يقين - مسألة شاقة ومرهقة، بل وتفوق في الواقع أي جهود فردية؛ إذا ما أخذنا في الاعتبار حزمة العوائق التي تقف في سبيل تدفق المعلومات بين شتى أقطار وطننا العربي، والتي جعلت من أمر الحصول على كتاب، أو معلومات عنه، من إحدى العواصم الأوربية أكثر يسراً وسهولة من محاولة الحصول عليه من أرقى عواصمنا العربية.

فإذا ما أضفنا إلى حزمة العوائق هذه ندرة مصادر المعلومات المتعلقة بالكتب، وخلو بعضها، لأسباب عديدة، من كثير من المعطيات الأساسية اللازمة لإنشاء مؤلف بليوغرافي يخدم بالدرجة الأولى البحث والباحثين، لا الأغراض التجارية، لتبين لنا بوضوح كم هو عمل جليل من أعمال النشاط الخلاق أن تصدر هذه البليوغرافية، ولحق لنا أن ندعو مكتباتنا القومية العربية، وكذا مكتبات جامعاتنا ومراكزنا العلمية، إلى المسارعة بتبادل صور سجلات الكتب أو الفهارس الجامعة لديها، حتى تتوفر المعلومات حول الكتاب، لأن نقص هذه المعلومات من شأنه أن يؤدي إلى عرقلة تطور العلم، والوقوف به عند حدود ينبغي تخطيها.

لقد جاءت هذه البليوغرافية، كما يقول الأستاذ/ عبدالرحمن المناعي، مدير عام مركز التراث الشعبي الخليجي، في تقديمه الموجز والرصين لها: «تنفيذا لتوصية تكررت في ندوات التخطيط الأربع لجمع ودراسة التراث

الشعبي لمنطقة الخليج والجزيرة العربية التي عقدها المركز في عامي ١٩٨٤م و ١٩٨٥م. وقد رؤى تنفيذ التوصية على مراحل، تشمل الأولى منها ما نشر باللغة العربية والمترجم إليها من كتب ومقالات في كتب أو دوريات، وتشمل الثانية ما نشر باللغات الأخرى، وتتضمن الثالثة المخطوطات والرسائل الجامعية وغيرها، وتشمل الأخيرة الصحف والمجلات المصورة».

وهذه الفقرة لا توقفنا وحسب على وعى المسؤولين في مركز التراث الشعبي بمسؤولياتهم العلمية والقومية، وإنما توقفنا أيضاً على إدراكهم الموضوعي لحجم وطبيعة العقبات التي سوف تواجه تنفيذهم لهذه التوصية، فمرحلوها. ولو أنهم استيسروا أمرها - كما يفعل البعض، وشرعوا في تنفيذها دفعة واحدة، لا بشكل مرحلي، لما صارت هذه الببليوغرافية إلى أيدينا الآن، بل ولربما أدى - والعياذ بالله - تكاثف العوائق سائلة الذكر إلى تجميد النشاط بهذا المشروع الجليل إلى أجل غير معلوم. وإنني لأرجو أن يوقفهم الله في استكمالها، وأن يحرك صداه الآخرين في منطقتنا العربية، فيشرعون في تنفيذ أعمال مماثلة.. دائمة النفع وعظيمة القيمة، بدلا من إضاعة الوقت والجهد والمال في الطنطنة الفارغة والجموح غير الرشيد.

ومع ذلك، أو لعله بسبب من ذلك، لا يجب أن ندع اعتزازنا بهذا المشروع يصرفنا عن واجبنا نحوه، بل إن عملية التفاعل المعقد بين اعتزازنا به وإدراكنا لطبيعة العقبات التي تواجهه، وما ينجم عنها من المشاعر المتأبئة علي الوصف، لتدفعنا إلى إبداء بعض الملاحظات على مرحلته الأولى، والتي يراود بها لهذا المشروع أن يزداد إقتراباً من الكمال، وهذه الملاحظات هي:

أولا :- كشف العناوين:

١ - إن الترتيب الألفبائي لبطاقات العناوين يتناسب مع الهدف (غير المعلن عنه بوضوح) من هذا العمل، وهو سرعة وصول الباحث إلى محتوى العنوان الذي يبحث عنه؛ لكن - للأسف - لم يرد أي إيضاح في مقدمة محرر الببليوغرافية الدكتور/ أحمد عبد الرحيم، عن هذا الترتيب، ولا عن الإجراءات التي انتهجها بشأنه، مثل: إسقاط «ال» التعريف وحروف الجر وغير ذلك من بداية العنوان، وترك أمر استنتاج هذه الإجراءات للقارئ، مما ينعكس أثره بالسلب علي الهدف الذي أتبع هذا الترتيب من أجله. وعلى سبيل المثال، فإن الباحث الذي إستقر في ذهنه العنوان التالي:

«البعد الاجتماعي للأمن في دولة الإمارات العربية المتحدة»، سوف يبحث عنه في حرف «الألف»، وعندما لا يجده قد يعتقد أنه سقط من الحصر، ويكف عن البحث، في حين أن هذا العنوان يوجد تحت حرف «الباء». وكذا الباحث الذي يبحث عن عنوان: «من ديوان النبط: خلفان بن يدعوه» سوف يبحث عنه في حرف «الميم» مع أنه يوجد تحت حرف «الدال».. وهكذا، إما أن يتبدد وقت الباحث، أو تفوته الفائدة من هذا العمل الجليل من أجل بعض الإرشادات التي كان يمكن إيرادها في مقدمة الببليوغرافية في عدة سطور.

٢ - من شأن الترتيب الألفبائي أن ييسر لمن يتبعه مسألة الترتيب ذاتها، لاعتماده علي معيار شكلي محدد، ورغم ذلك نجد أخطاء كثيرة في ترتيب العناوين لم يسلم منها غير كشف عناوين دولة قطر، وكشاف الملحق الثاني. وتتنحصر هذه الأخطاء فيما يلي:

* دولة الإمارات العربية المتحدة:

- البطاقات أرقام (٢٠/٢١/٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٦) كان يجب أن تكون أرقامها (١٠/١٢/١٣/١٤/١٥).

- البطاقة رقم (٨١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٨٠).

- البطاقة رقم (١٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١١٩).

* دولة البحرين:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلي البطاقة رقم (٢).

* المملكة العربية السعودية:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلي البطاقة رقم (١٦٦).

- البطاقة رقم (٨) من حقها أن تكون رقم (١٦٧).

- البطاقات أرقام (١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢) يجب أن يتبادلوا مواقعهم معا على النحو التالي (٢٠/٢١/٢٢/١٨/١٩).

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها يلي البطاقة رقم (٣٤٧).

- البطاقات أرقام (٨٦/٨٧/٨٨/٨٩/٩٠) من حقها أن تكون أرقام (٥/٦/٧/٢٣/٢٣).

- البطاقة رقم (١٠٩) موضعها يلي البطاقة رقم (١٠٠).

- البطاقة رقم (١٣١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٣٠).

* دولة الكويت:

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها على البطاقة رقم (٨).
- البطاقة رقم (٣٠) موضعها على البطاقة رقم (١٠).
- البطاقة رقم (٣١) موضعها على البطاقة رقم (١٦).
- البطاقة رقم (٣٣) يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٢)، وموضعها بعد ذلك على البطاقة رقم (٢).
- البطاقة رقم (٣٥) موضعها على البطاقة رقم (٣١) التي صارت رقم (١٧).

* الملحق الأول:

- البطاقة رقم (١٨) موضعها على البطاقة رقم (١١).
- البطاقة رقم (٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٩).
- البطاقة رقم (٢٣) موضعها على البطاقة رقم (٢٨).
- البطاقة رقم (٣٧) موضعها على البطاقة رقم (٣٤).
- البطاقة رقم (٥٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٩).

٣- علي الرغم من أن الببليوغرافية موجهة في الأساس لخدمة الباحثين، إلا أننا نجد أنها مع ذلك تخلو من بعض المعطيات الإضافية التي تهم الباحثين بدرجة أو بأخرى، مثل: قائمة المراجع والسعر... إلخ. وعلى سبيل المثال، فإن البطاقة رقم (١٤) - دولة الكويت - ص ٢٦٨ مدونة على النحو التالي:

● أغاني البحر: دراسة فولكلورية/ حصة الرفاعي؛
تقديم صفوت كمال). - الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. -
٤٠٠ ص: صور.

في حين يتضمن الوعاء معلومات إضافية تسمح بتدوين
بطاقته على هذا النحو:

● أغاني البحر: دراسة فولكلورية/ حصة السيد زيد
الرفاعي؛ (تقديم صفوت كمال). - ط ١. - الكويت: ذات
السلاسل، ١٩٨٥م. - ٤٠٠ ص: إيض ملونة، صور ملونة؛ ٢٤
سم. - ببليوغرافية: ص ٣٩٣ - ٣٩٨. - ٤ دك

[التدوين من واقع الوعاء. ص = صفحة، إيض =
إيضاحات، دك = دينار كويتي]. والبطاقة بهذا الشكل أعتقد
أنها تخدم الباحثين بدرجة أكبر. وفي حالة خلو بعض
البطاقات من هذه المعطيات يدرك الباحثون على الفور أن
الأوعية تخلو منها.

- البطاقات من رقم (٢٠٠) حتى رقم (٢٢٤) كان يجب أن
يضع المحرر خلف كلمة «العمر» في كل بطاقة نقطتين
رأسيتين حتى لا يخرج من الترتيب الأبجدي إلى الترتيب
الزمني، نظراً لاختلاف العناوين بعد الكلمة المذكورة.

- البطاقة رقم (٢٢٩) كان يجب أن تتبادل موقعها مع
البطاقة رقم (٢٢٨).

- البطاقتان (٢٥٤/٢٥٣) من حقهما أن يكونا رقمي
(٢٤٦/٢٤٥).

- البطاقات من رقم (٢٥٥) حتى رقم (٢٦٩)، ومن رقم
(٢٧٢) حتى رقم (٢٧٤) كان يجب أن يبدأ ترتيبها بعد
البطاقة (٢٤٩) على النحو التالي
(٢٥٥/٢٧٢/٢٧٣/٢٧٤/٢٥٦/٢٥٧/٢٥٨/٢٥٩/٢٦٠/٢٦٣/
٢٦٥/٢٦٦/٢٦٧/٢٦٨/٢٦٩/٢٧٠/٢٧١/٢٧٢)، وتأخذ
الأرقام من (٢٥٠) حتى (٢٦٧) ليكون رقم البطاقة (٢٥٠) هو
رقم (٢٦٨).

- البطاقات أرقام (٢٨٠/٢٨١/٢٨٢) كان يجب أن يكون
ترتيبها عكس ذلك، فتجىء البطاقة (٢٨٢) أولاً، ثم (٢٨١)، ثم
(٢٨٠).

- البطاقة رقم (٣٠٠) موضعها على البطاقة رقم (٢٩٦).

- البطاقات أرقام (٣٠٢/٣٠٣/٣٠٤) كان يجب أن تكون
أرقامها (٢٩٦/٢٩٧/٢٩٨).

- البطاقة رقم (٣٤٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع
البطاقة رقم (٣٤٦).

- البطاقة رقم (٣٥٤) موضعها على البطاقة رقم (٣٥٢).

- البطاقة رقم (٣٧٢) موضعها على البطاقة رقم (٣٥٥).

- البطاقتان (٣٧٦/٣٧٥) موضعهما على البطاقة رقم
(٣٧٣).

- البطاقة رقم (٣٨٢) موضعها على البطاقة رقم (٣٧٩).

- البطاقة رقم (٤٢٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع
البطاقة رقم (٤٢٦).

- البطاقة رقم (٤٣٦) موضعها على البطاقة رقم (٤٣١).

- البطاقة رقم (٤٥٧) موضعها على البطاقة رقم (٣٧٨)
المسجلة خطأ (٢٨٨).

٤ - أدنى قصر عملية الجمع والتغطية على المجهودات الفردية إلى عدم شمول الببليوغرافية لكل الأعمال المتصلة إتصلاً مباشراً بالتراث الشعبي، وكذا الأعمال المبتوتة في تضاعيفها المادة الشعبية. ولا شك أننا لا نستطيع الوقوف طويلاً أمام هذه الملاحظة، لا بسبب من أن مصدر الببليوغرافية قد اعترف في مقدمته بأن «من يرمى شبكته بعيداً لابد أن تقلت منه بعض الأسماك»؛ ولكن بسبب من أن مجهودنا هنا هو أيضاً مجهود فردي، ومن ثم يقصر بدوره عن أن يحيط بكل الأعمال المفروض تغطيتها. وسنكتفى حيال ذلك ببعض الأعمال التي أفضى إلى اكتشافها اختبار شمول التغطية الذي أجريناه على عينات صغيرة من بطاقات الببليوغرافية، وهذه الأعمال هي:

* دولة الإمارات العربية المتحدة:

● الفوص في دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد مجدى كامل مراد، محمد خليفة العمرى؛ مراجعة وإشراف محمد بن أحمد بن حسن الخرجى - [أبو ظبي]: دولة الإمارات العربية المتحدة، لجنة التراث والتاريخ، ١٩٨٨ - ٢٣٠ ص: إيض (بعضها ملون)، خرائط: ٢٤ سم - ببليوغرافية: ص ٢٢٧ - ٢٢٩ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه].

● المشكلات التي تواجه المرأة الخليجية: دراسة مطبقة في دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد زينب حسين أبو العلا - [القاهرة]: ز أبو العلا، ١٩٨٦ - ١٠٢ ص: ٢٥ سم - ببليوغرافية: ص ١٠٠ - ١٠٢ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى]

* المملكة العربية السعودية:

● دراسات في المجتمع السعودى/ السيد على شتا - الرياض: عالم الكتب، ١٩٨٥ - ٤ ص: ٢٤ سم - (الكتاب الجامعى) - ببليوغرافية: ص ٣٩٧ - ٣٩٨ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى].

● ديوان الشاعر محمد بن ناصر بن صقر السيارى/ [جمعه ورتبه وأشرف علي إخراجه خالد بن عبد الله بن محمد السيارى] - ١ ط - [الرياض]: إبراهيم بن محمد السيارى، ١٩٨٦ - ٣٩١ ص: صور، مثليات ملونة: ٢٤ سم - ١٥٠٠ ق م [البطاقة من مصدر ببليوغرافى]

● من مفردات التراث الشعبى/ إعداد محمد إبراهيم الميمان: ترجمة عبد العزيز محمد الذكير - ١ ط - [الرياض]: لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية السعودية للثقافة والفنون، ١٩٨٨ - ١٤٧ ص: إيض ملونة: ٢٤ سم -

ببليوغرافية: ص ١٤٣ - ١٥ ريال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

* دولة الكويت:

● الأمثال الكويتية المقارنة/ أحمد البشر الرومى، صفوت كمال؛ (مقدمة منهجية صفوت كمال) - ١ ط - ٤ ج - الكويت: وزارة الإعلام - مركز رعاية الفنون الشعبية: ٢٨ سم - فهارس

ج ١ - ١٩٧٨ - ٦١٠ ص - فهارس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٠٩ - ٦١٠

ج ٢ - ١٩٨٠ - ٦٢٢ ص - فهارس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٢١ - ٦٢٢

ج ٣ - ١٩٨٢ - ٦٢٨ ص - فهارس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٢٧ - ٦٢٨

ج ٤ - ١٩٨٤ - ٤٢٤ ص - فهارس الأمثال الكويتية مرتبة ترتيباً أبجدياً: ص ٣٢٥ - ٤٢٣ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

● الديوان الكبير لشاعر البرارى محمد السيد شحاته/ جمعت المادة الشريعة توبه محمد السيد شحاته؛ أعده للنشر وصدره إسماعيل الصيفى - الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٦ - ٦٣٦ ص: مثليات: ٢٤ سم - يشتمل على إرجاعات ببليوغرافية - ٥ دك [البطاقة من مصدر ببليوغرافى].

● مجموعة زهريات/ عبد الله عبد العزيز الدويش؛ (تقديم د. محمد رجب النجار) - ج ٢ - ١ ط - ١٩٨٦ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى غير مكتمل]

● الملحق الأول:

● مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى/ أحمد على مرسى. - الفنون الشعبية (القاهرة) - س ٢، ع ٧ (١٩٦٨/١٠) - ١٠٩ - ١٠٦ ص

عرض كتاب «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى» لصفوت كمال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

ثانياً: كشاف المؤلفين:

١ - ذكر بعض أسماء المؤلفين بترتيبها المعتاد، وذكر البعض الآخر بالاسم الأخير أولاً، ثم الاسم أو الأسماء الأولى، كان يقتضى فى المقدمة ذكر الإرشادات الخاصة بعملية البحث عن اسم المؤلف داخل الكشاف.

٢ - كان من الأفضل ترقيم أسماء المؤلفين بدلاً من العلامة الموضوعية أمام الاسم. فعمليات الاستقراء الإحصائية السريعة أهم بالنسبة للباحثين من عملية التناسق الشكلى.

ثالثاً: كشف الموضوعات:

حظى هذا الكشف فى المقدمة ببعض توضيحات بيليوغرافية ومنهجية. وهو مقسم إلى خمسة محاور، قسّمت بدورها إلى مداخل فرعية مرتبة الفبائياً، وهذه المحاور الخمسة هى: الأدب الشعبى، الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية، العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، الموسيقى والرقص الشعبى والألعاب الشعبية، موضوعات أخرى. ويصرف النظر عن التداخل فيما بين هذه المحاور، والذي أشار إليه المحرر فى مقدمته، فإن ملاحظتنا بشأن هذا الكشف تنحصر فيما يلى:

١ - كان من الأصوب تقسيم المحور الثالث إلى محورين رئيسيين، هما: (العادات والتقاليد الشعبية) و (المعتقدات والمعارف الشعبية)، أو أن يكون عنوان المحور «العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية». أما أن تأتى المعتقدات كمدخل تحت المحور دون أن يتضمنها عنوانه فخطأ منهجى؛ إذ إنها ليست من العادات ولا من التقاليد ولا من المعارف الشعبية، فضلاً عن أنها ميدان فى الماثور الشعبى العربى أكثر أهمية من ميادين المحور المبرزة فى العنوان.

٢ - وضع «الطعام والشراب» هكذا كمدخل تحت المحور الثانى «الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية» مسألة تحتاج إلى إعادة نظر. ف «الطعام والشراب» بهذا الشكل

ميدانها القريب هو المحور الثالث «العادات والتقاليد والمعارف الشعبية»، وإلحاقها بالمحور الثانى كان يتطلب إضافة تحدد سبب هذا الإلحاق، كأن نقول مثلاً «أدوات الطعام والشراب»، أو أن نقول مثلاً «فن إعداد الطعام والشراب»، أو غير ذلك.

وبعد، فإن هذه الملاحظات لا تقلل أبداً من أهمية هذا العمل الجليل وضرورته للبحث والباحثين، ولا من قيمة الجهود الكبيرة التى بذلت فى سبيل إنجازها، بل ويحدونا الأمل فى أن يتسع صدر معدى البيليوغرافية لهذه الملاحظات، ويعملون على تلافيها فى الطبقات القادمة إن شاء الله.

وأخيراً.. تحية لمركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى على رعايته لهذا العمل والنهوض بأعبائه، وتحية لكل الذين ساهموا فى إنجازها، وإن كانوا قد استوفوا جزاءهم بتصدر أسمائهم له. أما أولئك الذين قدموا العون دون أن ينتظروا حتى مجرد كلمة شكر..

الدكتور/ أبو بكر أحمد باقادر

الدكتور/ حسن عبد الرحمن الحسن

الأستاذ/ صالح دفع الله

الأستاذ/ مناحى ضاوى القشامى

السيد/ جبرئيل حسن عريش

السيدة/ نهى بشير

فمن حقهم علينا، أو من واجبنا نحوهم، أن نضاعف لهم التحية ونجزل لهم الثناء.

